

**LA OCUPACIÓN DEL ESPACIO.
RAZONAMIENTOS,
INDICIOS Y SEÑALES
DE LAS PRÁCTICAS
ESCULTÓRICAS
CONTEMPORÁNEAS
A TRAVÉS DEL LUGAR,
EL ESPACIO SOCIAL Y
LA CONSTRUCCIÓN DEL YO,
INDIVIDUAL Y COLECTIVO.**

MIGUEL PABLO ROSADO GARCÉS

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura e Historia de la Artes Plásticas

Sevilla, 2015



Directores

Fernando Martín Martín

Olegario Martín Sánchez

**LA OCUPACIÓN DEL ESPACIO.
RAZONAMIENTOS,
INDICIOS Y SEÑALES
DE LAS PRÁCTICAS
ESCULTÓRICAS
CONTEMPORÁNEAS
A TRAVÉS DEL LUGAR,
EL ESPACIO SOCIAL Y
LA CONSTRUCCIÓN DEL YO,
INDIVIDUAL Y COLECTIVO.**

MIGUEL PABLO ROSADO GARCÉS

A Fina y Miguel

*Agradecimiento infinito a mis padres, Antonia y Manuel,
y a mi hermano gemelo Manuel Pedro Rosado Garcés*

ÍNDICE

ÍNDICE

RESUMEN	14
PRÓLOGO	18
FUNDAMENTOS DE LA TESIS	22

I. HIPÓTESIS	23
II. OBJETIVOS	24
III. METODOLOGÍA	25

INTRODUCCIÓN. ESCULTURA, OCUPACIÓN Y ESPACIO. LUGAR, ESPACIO SOCIAL E IDENTIDAD. MARCO TEÓRICO. MARCO PRÁCTICO. EL MÉTODO. LÍMITES	28
--	----

CAPÍTULO 1. PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS CONTEMPORÁNEAS. MOJÓN, ÍNDICE O SIGNO, CONTEXTOS, LUGARES, OCUPACIONES, DESOCUPACIONES, MUDANZAS, IDENTIDADES, COLECTIVIDADES Y ESPACIOS	42
---	----

1.1	INVENTANDO LA ESCULTURA	45
1.2	AQUÍ, ALLÍ, ARRIBA... O EL LUGAR (CONTEXTO FÍSICO E HISTÓRICO)	56
1.3	AYER, AHORA, HOY... O EL TIEMPO (OCUPACIÓN, DESOCUPACIÓN Y MUDANZAS)	61
1.4	YO, TÚ, ÉL... O EL VERBO (DEL ESPACIO SOCIAL A LA IDENTIDAD INDIVIDUAL Y COLECTIVA)	65
1.5	ESPACIO Y ESPACIOS OTROS	69

CAPÍTULO 2. EL ESPACIO INTERIOR O LA PARTE DE ADENTRO Y EL SENTIR DEL ALMA	76
---	----

2.1	LA INTIMIDAD O EL MIEDO ESCÉNICO (Sombras, espejos mágicos, intervalos, gemelos y transformaciones)	79
-----	---	----

- 2.2 EL CUARTO-GABINETE, MIRAR ADENTRO
Y EL COMPLEJO JONÁS**
(De la casa, la concha y la gruta de
Gaston Bachelard al complejo Jonás
de Peter Sloterdijk) _____90
- 2.3 HABITAR COMO TRANSITIVO. HABITAR LA VIDA**
(De la funda de Walter Benjamin a las
hojas de hierba de Walt Whitman) _____106
- 2.4 PARTE PRÁCTICA _____116**
La Intimidad
El retrato de Dorian Gray
Han dormido mucho tiempo en el bosque
Afecto
La metamorfosis
Cuarto-gabinete
Profeta y ballena
Imagen
De lo de dentro y de lo de fuera
Vea usted, aquí estaba...
Contengo multitudes
Uso externo, uso interno

**CAPÍTULO 3. EL ESPACIO EXTERIOR O LA PARTE
DE FUERA, LAS VISTAS A LA CALLE
Y EL UNIVERSO _____136**

- 3.1 EL ASPECTO DE UNA PERSONA**
(Secuencias, vértigo, caídas, intervalos
y zapatillas) _____139
- 3.2 CON VISTAS A LA CALLE**
(Calles, ventanas, callejones, puertas,
barrios y ciudades) _____147
- 3.3 MÁS ALLÁ DE LA ATMÓSFERA TERRESTRE**
Una visión del mundo total: De la Melancolía
de Durero (pasando por Spleen de Baudelaire)
al Saturno de Sontag _____156
- 3.4 PARTE PRÁCTICA _____168**
Secuencia ridícula
El pelele
Used bodies

What's he building?
Trabajos verticales
Ventanas iluminadas
Callejón del gato
El último salvaje
Spleen
De profundis
Cómo quién mueve las brasas y aspira a
todo pulmón

**CAPÍTULO 4. EL ESPACIO INTERMEDIO O EL LUGAR.
EL TIEMPO Y EL ESPACIO ENTRE LOS EXTREMOS _____182**

- 4.1 EN NINGUNA PARTE:
TECHOS, SUELOS, PAREDES
(Estar en el límite o estar en la nada) _____185**
- 4.2 EN EL LIMBO: DISTRAÍDOS y ALELADOS
O EN EL BORDE DE UNA COSA
(Ser en el límite o ser nadie) _____193**
- 4.3 PARTE PRÁCTICA _____204**
 - Desajustes
 - Voz de los perros
 - Limbo
 - Para acabar
 - Insomnio
 - Outsiders
 - Like streets dogs
 - Rain dog

**CAPÍTULO 5. PRACTICAR EL ESPACIO O PONER
EN PRÁCTICA LO QUE SE HA APRENDIDO
(Ocupando y desocupando a la vez) _____214**

- 5.1 FORMAS DE HACER
(Maneras de pasar al otro y
El aquí y el ahora) _____217**
- 5.2 EL PASO DEL TIEMPO
(La multiplicación de los límites
del espacio) _____226**

5.3	EI BASTÓN DE CHARLES CHAPLIN) (La multiplicación de los límites del objeto) _____	235
5.4	PARTE PRÁCTICA _____ Prácticas de espacio: Maneras de pasar al otro Resplandor Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel. Operaciones de deslinde Escultura sobre fondo blanco para la celda de un solitario Mapa de lugar De cerca y de lejos Figuras de estilo Estilos de uso. Tientos Silla#23 Lloviendo a cántaros	244

CONCLUSIONES _____	258
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA _____	264
---------------------------	-----

RESULTADOS _____	276
-------------------------	-----

I. PARTE ACCESORIA

PARTE PRÁCTICA Y PROFESIONAL:

Inventario o catálogo (selección cronológica) de proyectos y
 prácticas artísticas contemporáneas
 de MP&MP Rosado _____

1. La intimidad. 2002
2. Han dormido mucho tiempo en el bosque. 2002
3. Afecto. 2002
4. Secuencia ridícula. 2002

5. Secuencia ridícula. 2004
6. Like streets dogs. 2003
7. What's he building?. 2003
8. Rain dog. 2004
9. Used bodies. 2004
10. Para acabar. 2004
11. Trabajos verticales. 2004
12. El pelele. 2005
13. Ventanas Iluminadas. 2005
14. Limbo. 2005
15. Outsiders. 2005
16. Voz de los perros. 2005
17. Insomnio. 2006
18. Desajustes. 2006
19. Callejón del gato. 2006
20. El último salvaje. 2006
21. Lloviendo a cántaros. 2006
22. El retrato de Dorian Gray. 2008
23. Spleen. 2008
24. De profundis. 2008
25. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. 2009
26. Cuarto-gabinete. 2009
27. Profeta y ballena. 2010
28. Imagen. 2010
29. Contengo multitudes. 2011
30. ...uso externo, uso interno. 2012
31. De lo de dentro y de lo de fuera. 2012
32. Prácticas de espacio: Figuras de estilo. 2013
33. Prácticas de espacio: Operaciones de deslinde. 2013
34. Mapa de lugar. 2013
35. Vea usted, aquí estaba... 2013
36. Prácticas de espacio: Maneras de pasar al otro
Prácticas de espacio: Resplandor. 2014
37. Prácticas de espacio: Estilos de uso. Tientos
38. Prácticas de espacio: Silla#23
39. Prácticas de espacio: Escultura sobre fondo blanco para la celda de un solitario. 2014
40. Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel. 2014
41. La metamorfosis. 2014
42. De cerca y de lejos. 2014-2015

II. PARTE ACCESORIA

PARTE PRÁCTICA Y PROFESIONAL:

Textos (selección cronológica) sobre proyectos y prácticas artísticas contemporáneas de MP&MP Rosado _____298

- 1. Manel Clot. Miedo escénico
(y un imposible reflejo)
MP&MP Rosado. La intimidad
Galería Pepe Cobo. Sevilla. 2002**
- 2. Juan Vicente Aliaga. Más dura será la caída
Unas notas sobre
MP&MP Rosado. La intimidad
Fundación NMAC. Montenmedio Arte
Contemporáneo. Vejer de la Frontera. Cádiz. 2003
Biennale of Sydney 2004. Sydney. Australia. 2004**
- 3. Javier Panera. El terror de los signos inciertos
MP&MP Rosado. Para acabar
DA2, Domus Artium 2002. Salamanca. 2005**
- 4. Javier Montes. MP & MP: MUROS, PAREDES
MP&MP Rosado. Para acabar
MP&MP Rosado. Voz de los perros
DA2, Domus Artium 2002. Salamanca. 2005
16 proyectos de Arte Español. ARCO 2006**
- 5. Alberto Martín. El Vértigo de la caída
MP&MP Rosado. Dibujos
Universidad de Salamanca. 2009**
- 6. Javier Montes. Ruinas al revés
MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y
aspira a todo pulmón. Museo de Cádiz. 2010**
- 7. Francisco del Río. Vestigios-Lecturas
MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y
aspira a todo pulmón. Museo de Cádiz. 2010**
- 8. Montse Badia. Cintas de Moebius. Identidades
sociales y memoria colectiva en el arte andaluz
Centro de Estudios Andaluces. Sevilla. 2011**

RESUMEN

La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios y señales de las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo.

RESUMEN de la TESIS DOCTORAL:

La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios y señales de las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo.

La ocupación y el espacio ha estado presente en la historia de la humanidad desde el origen de los tiempos. El lenguaje en las prácticas artísticas contemporáneas, sobretodo en las escultóricas, se sostiene entre la ocupación temporal y la ocupación espacial, cruzándose, produciendo arte, manifestándose como una forma de expandir el conocimiento a lo largo de la historia. Esta tesis doctoral plantea el desarrollo de la escultura, su acción y efecto de ocupar o desocupar el espacio, en un sentido real, imaginario o simbólico y como se relaciona con el lugar y su contexto, el espacio social y la identidad.

La historia del arte está señalada por artistas, movimientos y situaciones que han contribuido a diversificar la percepción cuando ejercían su actividad y trabajo en el espacio. Desde las cuevas rupestres, Marco Aurelio, Bernini, Rodin, Brancusi, Marcel Duchamp, a movimientos como Land Art, la Internacional Situacionista o Joseph Beuys junto a una gran variedad de artistas contemporáneos que se manifiestan con prácticas y métodos diferentes, difíciles de entender para las normalizadas reglas de las disciplinas artísticas. Todo ello comporta un estudio de los espacios practicados y ocupados, para desocupar y volver a ocuparlos, y su interacción, relación y correspondencia con el “otro”. Esos otros espacios se investigaron en los 15 últimos años, el estudio de “otros espacios” que afectan a la construcción del ser humano, del yo y la colectividad, se manifiestan al investigar el espacio interior, espacio exterior, espacio intermedio y por último, al practicar el espacio.

Las investigaciones teóricas de los proyectos realizados se acompañan de los procesos de trabajo y resultados prácticos y experimentales. La intervención artística en el espacio reflexiona sobre problemas inherentes a nuestra vida y sobre la relación entre escultura, espacio y sociedad en cada contexto, ya sea histórico, social, político, cultural o económico. Esta ocupación de la que hablamos son inserciones en la conciencia social y deben ofrecer a los espectadores un punto de vista alternativo a la comprensión de estas cuestiones generando un espacio de pensamiento, reflexión y comprensión, ofreciendo herramientas para expandir conocimiento. Desde

el comienzo, la teoría y la práctica se relacionan en esta tesis. Este trabajo consta de cinco capítulos y dos partes accesorias; el primero de los capítulos está dedicado al estudio de nociones y conceptos más importantes respecto al objeto de estudio, comienza con un acercamiento breve a determinados momentos memorables de la historia de la “escultura”, con un orden cronológico. Los restantes capítulos, del segundo al quinto, revisan, analizan e investigan diferentes casos de estudio que se refieren a los diferentes espacios y como se produce, en el “medio”, su ocupación y desocupación. Cada uno de estos capítulos termina con una parte práctica que completa el estudio teórico, donde se desarrolla la práctica artística escultórica original de MP&MP Rosado, a partir de las ideas recogidas en cada capítulo se proponen proyectos prácticos y específicos del campo de la “escultura” y otros. Esta tesis finaliza con dos partes accesorias que explican la parte práctica y profesional de manera más detallada, la primera es una suerte de inventario, que contiene el listado de los proyectos, piezas y prácticas, seleccionados y documentados historiográficamente en los distintos capítulos, ordenados cronológicamente, con ilustraciones e imágenes fruto de 15 años de investigación en la prácticas artísticas de MP&MP Rosado. La segunda parte accesoria, se compila y selecciona ocho textos aparecidos en distintas monografías o divulgaciones sobre los proyectos y las prácticas artísticas de MP&MP Rosado relativas a la ocupación del espacio.

En el capítulo 1, se plantea un recorrido marcando ciertos hitos por la historia de la escultura y sus prácticas. Esta investigación sobre las prácticas escultóricas contemporáneas se centra en la ocupación del espacio, atendiendo al contexto del lugar: contexto físico y contexto histórico. En nuestro caso, las relaciones entre lugar, espacio social e identidad se vinculan a nociones como escultura, ocupación, desocupación y espacio. En el capítulo 2, se analiza el espacio interior. Lo interior está en la parte de adentro y se siente en el alma, es el espacio habitado, construido o consumido, es la parte interior de algo, es el lugar ocupado, de la intimidad, del silencio y de lo privado. El capítulo 3, está destinado al estudio del espacio exterior. Lo exterior está por la parte de fuera. Comenzaremos analizando el aspecto o porte de una persona o individuo, también el espacio que tiene vistas a la calle y que se encuentra más allá de la atmósfera terrestre, el espacio público como espacio colectivo, social y político, en el momento contemporáneo. El capítulo 4, se refiere al espacio intermedio. Lo intermedio está entre los extremos de lugar, tiempo, calidad, tamaño, es el espacio que hay entre dos, ambiguo como un dentro y un fuera. El espacio intermedio está entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo público y lo privado, es el lugar del anonimato, de las fronteras, del umbral. Estar en la nada o estar en el límite. Ser en el límite. Por último, el capítulo 5, plantea una pregunta

sobre la práctica del espacio, el proceso de percepción espacial inscribe el paso al otro, practicar el espacio es, en el lugar, ser otro y pasar al otro, el aquí y el ahora, significa estar sin el otro pero en una relación necesaria con el desaparecido, lo que se muestra señala lo que ya no está. Estudia por un lado, el paso del tiempo y la multiplicación de los límites del espacio, y por otro lado, la multiplicación de los límites del objeto, con Charles Chaplin y su bastón como guía.

La metodología para la investigación en Bellas Artes se fundamenta en el conocimiento científico y en la reflexión crítica, planteando y formulando problemas creativos, resolviendo esos problemas y empacando las soluciones (en las partes prácticas) de la manera más apropiada para expresarla y comunicarla. La percepción y la participación se proyectan sobre la teoría y la práctica.

La intención de considerar la ocupación del espacio dentro de las prácticas escultóricas contemporáneas como efecto vertebrador para la construcción del ser humano, el cual depende de las informaciones, de las acciones y de las reacciones que la sociedad en la que vive emite hacia él, de la estructuración social del yo y lo colectivo, suponen el argumento de nuestra investigación.

PRÓLOGO

La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios y señales de las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo.

PRÓLOGO de la TESIS DOCTORAL:

La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios y señales de las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo.

La presente tesis doctoral es fruto de 15 años de reflexión, investigación y experimentación en las prácticas artísticas de MP & MP Rosado. Los diferentes proyectos están apoyados por diversas becas, ayudas, premios y divulgaciones como: Beca The Pollock-Krasner Foundation (2002-2003), New York (Estados Unidos); estancia en el International Studio & Curatorial Program, ISCP. Nueva York (Estados Unidos), a través de la oficina de creación artística de la Junta de Andalucía (2006); Beca de artes plásticas Fundación Marcelino Botín de Santander (2008-2009) y el V Premio ARCO 2008 de la Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas en la feria de arte contemporáneo de Madrid. IV Premio Iniciarte 2009 a la actividad artística; en 2012, VI Premio Iberoamericano Cortes de Cádiz de Creación Artística Contemporánea 'Juan Luis Vasallo' del Ayuntamiento de Cádiz y el Premio BIENAL Pilar Juncosa & Sotheby's de la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca (2013); así como diversas exposiciones individuales, en el territorio nacional e internacional, y distintas exposiciones colectivas de los proyectos de MP&MP Rosado.

A partir de una estancia en School of Fine Arts de Atenas, Grecia, dentro del programa Erasmus Lingua-Accion II (1994-1995), nos centramos en el desarrollo conceptual y experimental de las prácticas artísticas escultóricas, evitando la simplificación y optando por diferentes niveles y complejidades dentro de los cuestionamientos para permitir la transmisión de las respuestas a partir de las prácticas artísticas.

El fin que perseguimos en la tesis es el estudio teórico del espacio y su práctica, deteniéndonos en los procesos, de forma experimental, en las acciones que van paralelas con el transcurso del tiempo, en las fases o trámites para concluir en una resolución motivada, ya que resuelve y finaliza, explicando las razones o motivos de dicho acto que ha sido motivado, con preguntas: ¿qué?, ¿porqué?, ¿para qué?, ¿cómo?.

Esta investigación teórica y práctica, creativa y personal en el campo de las Bellas Artes, tiene como objetivo fundamental evidenciar razonamientos, indicios y señales en las prácticas escultóricas contemporáneas entorno

a la escultura vinculándola a su percepción participativa en el contexto del lugar, en el contexto relacional, en el espacio social y en la construcción del yo.

Por ello, la estructura y metodología se organiza mediante la relación que existe entre investigación teórica y práctica en esta tesis, que se extiende de un lado a otro lado, y a la vez, se aparta o desvía de la dirección principal, aunque también se cruza en dirección perpendicular generando interconexiones múltiples, de abajo a arriba. La configuración de esta investigación doctoral tendría, por lo tanto, carácter teórico y carácter práctico, acorde con las Bellas Artes y con el proceso de investigación artístico personal.

FUNDAMENTOS DE LA TESIS

La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios y señales de las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo.

FUDAMENTOS de la TESIS DOCTORAL

Las investigaciones entorno al espacio, su ocupación y sus relaciones con la identidad, se empezaron a esbozar hace unos 15 años. En el principio fue el viaje, la búsqueda, poco a poco el trabajo de investigación teórica daba pie a las prácticas, en el tránsito, estaban los procesos y las formas de hacer. La teoría y la práctica artística se han ido entrelazando para fusionarse en la construcción de esta tesis doctoral. Los resultados y conclusiones obtenidos dan prueba del potencial de nuestra investigación.

Artísticamente hablando, la investigación en el campo de las Bellas Artes atiende a la creación práctica por parte del investigador, la teoría y los procesos creativos se mueven de forma paralela con diferentes puntos de encuentro haciendo evidente la producción artística. Por supuesto, la metodología empleada sustenta el trabajo doctoral, las prácticas artísticas se conectan con la investigación teórica, vinculándose gracias a los métodos de trabajo utilizados.

I. HIPÓTESIS

Partimos de sostener -como hipótesis inicial- el rol social, político y educativo de la escultura: su rol en la construcción de la corporalidad del sujeto y de su identidad individual y colectiva, construcción de identidad y transformación social, a través del contexto en el espacio social. Por ello sostenemos que el arte constituye una práctica de producción no solo cognoscitiva sino también de índole política, social, económica y cultural. De este modo, consideramos relevante cómo el espacio es ocupado a través de las prácticas escultóricas y su papel en la construcción social contemporánea.

El presente trabajo toma para el análisis de estas hipótesis iniciales, investigaciones y experiencias propias y ajenas, esperando asimismo realizar un aporte al enfoque, no tradicional, entre disciplinas de diferentes ámbitos. Nos movemos dentro del campo de la escultura, usando diferentes medios, como pueden ser la danza, el teatro, la escritura o la puesta en escena, para comprobar, demostrar y construir estructuras creativas que demuestren el supuesto inicial. Un espacio intermedio donde la escultura pierde su sentido, para situarnos en un lugar de creación, de distribución y orden que no sólo las contenga sino que también las haga transmisibles. Ese espacio límite o fronterizo es el propicio para indagar en una serie de cuestionamientos, con una retórica determinada, plagados de respuestas.

El término fronterizo siempre alude a algo desconocido. La importante función del arte y el pensamiento en la promoción de vínculos humanos y contextos sociales, colaborando en la producción de conocimiento, para que sean más transparentes, éticos, cooperativos e inclusivos. De este modo podemos pensar que la práctica escultórica contemporánea pasa a ocupar el espacio social y construye nuestra convulsa sociedad contemporánea.

II. OBJETIVOS. Objetivos generales

El objetivo principal es evidenciar razonamientos entorno a la escultura en el arte contemporáneo vinculándola a su percepción participativa en el contexto del lugar, en el espacio social, tanto en el espacio público como en el privado, en el natural como en el urbano; reflexionando sobre la parte física y la parte histórica.

Analizar, investigar, reflexionar, experimentar y proponer lecturas actualizadas de las prácticas escultóricas contemporáneas. Con carácter teórico y con carácter práctico. Estableciendo una metodología acorde con las Bellas Artes y con el proceso artístico personal.

Comprender la práctica artística escultórica en su entorno actual, a través del conocimiento de los artistas contemporáneos y su producción, investigando y experimentando en la interrelación con otros medios con criterios dinámicos, analíticos y plurales en el campo de la creación artística.

Reflexión, análisis y desarrollo de la producción artística, en específico propuestas escultóricas, para generar pensamiento y su incidencia en el contexto social, político y económico contemporáneo, mediante documentos o imágenes de referencia.

Personalizar la maquetación y acabado de la publicación teniendo en cuenta la investigación doctoral del presente proyecto.

III. OBJETIVOS. Objetivos específicos

Exponer históricamente la evolución teórica y práctica de nociones y conceptos como la escultura, el espacio social, el lugar, la identidad y cómo se relacionan en otros espacios, que son diferentes a los normalizados como idea de espacio, en este tipo de investigación.

Producir y relacionar ideas dentro del proceso creativo y específicamente del proyecto escultórico.

Determinar procesos y procedimientos creativos, adecuándolos al discurso artístico personal en base a la experimentación.

Comprender y valorar discursos artísticos así como para contextualizar el trabajo escultórico propio, de MP&MP Rosado, en relación a las últimas tendencias de la práctica del arte actual.

Adoptar una dinámica de interrelación con otras disciplinas y de colaboración con profesionales de otros campos de conocimiento.

Atender al desarrollo de los procesos creativos antes que a los resultados, fomentando la relación entre disciplinas y medios.

Considerar aspectos éticos de la escultura en el espacio.

Comunicar y presentar ideas y proyectos artísticos escultóricos de forma adecuada.

Elaborar, organizar y planificar el proyecto creativo escultórico (desarrollo conceptual, materiales y técnicas para la construcción del proyecto, cronograma de tiempos, presupuesto de producción, maqueta, dossier y memoria).

IV. METODOLOGÍA

Como señalábamos en la introducción y en los objetivos, un elemento que define la metodología y los parámetros que van a ordenar la estructura de esta investigación doctoral sería su carácter teórico y su carácter práctico, acorde con las Bellas Artes y con el proceso artístico personal, partiendo de los objetivos básicos hacia los específicos con todas sus posibles variables.

La metodología que se aplicará durante el proceso de investigación de la tesis doctoral se desarrollará con métodos de trabajo de distinto signo, el primero sería la búsqueda y análisis de los datos e informaciones obtenidos durante los diferentes períodos de la investigación en el transcurso de

los años. Distinguir y separar las partes del objeto de nuestra investigación hasta llegar a conocer sus principios y elementos, así como el examen de los componentes de los discursos de la escultura que se ha planteado en el proyecto de la tesis doctoral y de sus respectivas propiedades y funciones, para que contribuyan a la investigación en Bellas Artes.

El segundo método de trabajo sería pensar y reconsiderar atenta y detenidamente sobre los análisis previos, los procesos, teóricos y mentales, y la experimentación práctica, relacionando formas de construcción desde la misma escultura acudiendo a cómo componen esas formas las otras artes. Así las diferentes experiencias se relacionan con otras disciplinas. La advertencia de hacer evidente la cada vez más establecida manera de hacer arte donde la práctica escultórica contemporánea como solemos entenderla tiende a desvanecerse para dar paso a procesos más que a resultados.

Por otra parte, el tercer método se desarrolla en paralelo con los anteriores. La búsqueda de nuevas formas estéticas y de técnicas expresivas renovadoras en el trabajo artístico o experimental viene determinada por diversas divulgaciones de las investigaciones doctorales llevadas a cabo, tanto en la parte teórica, a través de ayudas, becas y estancias o residencias, conferencias, ponencias o talleres, como en la parte práctica, por medio de los procesos creativos y la producción artística de MP & MP Rosado, legitimada por exposiciones individuales, colectivas, premios, ponencias y publicaciones nacionales e internacionales.

El trabajo de investigación previo, las fuentes, las referencias bibliográficas, la relación de imágenes, los objetivos planteados sustentan el análisis, la reflexión y la propuesta artística que construirán esta tesis doctoral.

INTRODUCCIÓN

Después, como si pensara en voz alta:
Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio.
Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo.
El libro de arena. Jorge Luís Borges

INTRODUCCIÓN

En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro sin golpearse.¹

Especies de espacio. Georges Perec.

No somos lo que pensamos que somos,
cada persona es una colección de historias, presente, pasado, futuro, siempre cambiando, sumando, restando, ganando.²

Untitled. Felix González-Torres.

La investigación artística se encuentra entre la teoría y la práctica como un espacio capaz de hacer evidente la cada vez más establecida manera de hacer arte, donde la obra como solemos entenderla tiende a difuminarse para dar paso a procesos más que a resultados. En el contexto arte, en el proceso, la práctica artística se transforma en ocupación, qué hacer, para quién hacer, en qué trabajar y en última instancia cómo hacerlo. “¿Qué ocurre con la obra de arte en este proceso? ¿Se transforma también en ocupación?”³ La ocupación temporal y la ocupación espacial se cruzan produciendo arte, no como un medio de producción sino como una forma de expandir el conocimiento.

La presente investigación trata sobre la ocupación del espacio entendida desde el punto de vista de las prácticas artísticas contemporáneas y concretamente las escultóricas, las cuales se explican a través del lugar, “de los lugares a los no lugares”,⁴ como parte o porción de espacio, como transcurso de tiempo entre dos sucesos o la distancia entre dos cuerpos, teniendo en cuenta el entorno físico o de situación, político, histórico, cultural, y sobretodo el contexto físico y el contexto histórico, para poder percibir el sitio que ocupa cada elemento. Por otra parte, el espacio social, don-

1. Georges Perec, *Especies de espacio*, trad. Jesús Camarero (Barcelona: Montesinos, 2006), 25.

2. “We are not what we think we are, but rather a compilation of texts. A compilation of histories, past, present, and future, always, always shifting, adding, subtracting, gaining”. Félix González-Torres citado por Andrea Rosen, “Untitled (The Neverending Portrait)”, en *Félix Gonzalez-Torres*, ed. Dietmar Elger (Stuttgart: Hatje Cantz, 1997), 52. (Traducción del autor).

3. Hito Steyerl, “Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life”, *e-flux*, nº 30 (2011), <http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/>.

4. Marc Augé, “De los lugares a los no lugares”, en *Los no lugares*, trad. Margarita Mizraji (Barcelona: Gedisa, 1993), 81-118.

de se desarrollan y conviven los diferentes grupos sociales, diferenciados según sus posiciones, con dos criterios claros, “el capital económico y el capital cultural”.⁵ Las diferencias sociales que surgen de estos grupos, son las que dan estructura al sistema y al espacio. Trabajamos para definir mejor nuestra identidad individual, la percepción por parte del observador del espacio, con una participación activa hace que nos planteemos de qué manera las prácticas escultóricas impactan en la memoria individual y colectiva, al tiempo que moldean nuestra identidad. La construcción social contemporánea se fabrica desde la ética, el compromiso y la cooperación.

Los intereses más repetidos en nuestra investigación artística es la triangulación que forman arte, espacio e identidad. Muchos proyectos y escritos abordan las relaciones entre estos tres territorios. ¿Cómo explicar la evolución de nociones como espacio y tiempo?. ¿Cómo se negocia, media y trata con ambos ejes en el ámbito de las prácticas artísticas?. ¿Cómo se ejerce la ocupación y desocupación en el espacio?. ¿La vida ha sido ocupada por el arte?.

Sin contrarios no hay progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios para la existencia humana.⁶

Los contrarios son y no son opuestos, es decir, no habría unidad si no existieran diferencias que combinar, y todo ello se ilustra en esa búsqueda del “otro” en el mismo. William Blake escribe entre 1790 y 1793, *The Marriage of Heaven and Hell (El matrimonio del cielo y del infierno)*. La necesidad de conciliar los opuestos es una parte del trabajo de perfeccionamiento humano. La reconciliación de los antagonismos está presente en la poesía desde Heráclito al Taoísmo de Tao Te King, Edgar Allan Poe, William Shakespeare o Jorge Luís Borges. La intención es presentar formas de hacer en colectivo, desdibujando el “aura”, eligiendo una postura eficaz, con opiniones e ideas, diferencias e intercambios, pensando en el contexto. Así, podremos notar como la colaboración supera al yo y el espacio reducido que es el del autor.

Las partes que juegan en esta investigación sobre las prácticas escultóricas contemporáneas y que construyen esta investigación son la escultura, entendiendo la palabra como mojón, índice o signo, “la lógica de la

5. Pierre Bourdieu, “El espacio social y la génesis de las clases”, en *Sociología y cultura*, trad. Martha Pou (México: Grijalbo, 1990), 27-55.

6. William Blake, “Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence” en *Libros proféticos*, T. 1, trad. Bernardo Santano (Vilahür, Girona: Atalanta, 2013), 89-91.

escultura”⁷. El espacio, entendido como extensión que contiene la materia existente, pero también, como parte que ocupa cada objeto sensible. Con sus categorías, “una dimensión, una extensión, una materialidad, una realidad, una configuración, una estructura, la inducción, la diseminación y la fragmentación...”⁸. El espacio físico e histórico, dividido en espacio político, espacio público, espacio colectivo, espacio privado, espacio natural y espacio urbano. El paso del tiempo, percibido como duración de las cosas sujetas a mudanza, secuencia de sucesos, pasado, presente y futuro. “Con categorías como la duración, la consecutividad, la ilación, la causa-efecto, la ordenación, la deducción o la seriación”⁹. Y por último, la ocupación, la acción y efecto de ocupar u ocuparse, la toma de posesión de un lugar, invadiéndolo o instalándose en él, llenándolo, habitándolo o vaciándolo. La ocupación y la desocupación se efectúa cuando damos o tomamos otro ser, damos o tomamos otro estado, damos o tomamos otra forma, o damos o tomamos otro lugar. ¿Qué hace el ocupador sobre lo ocupado?¹⁰. La ocupación del artista impide emplear el tiempo en otra cosa, pensando en ciertas formas de ocupación y desocupación del espacio personal y colectivo, dividiéndolo en espacio interior, espacio exterior, espacio intermedio y espacio como práctica en sí, con formas de hacer activas, como actividad y entretenimiento, asumiendo los procesos artísticos de una manera ética y responsable. *Atención: La percepción requiere participación* es una pieza de 1999, Antoni Muntadas con ella, habla sobre el uso de los sentidos y la percepción, y propone una mayor participación a la lectura del trabajo, y explica cómo en 1960 aparece el arte conceptual y la llamada desmaterialización del objeto. Muntadas observa cómo el contexto, el físico y el histórico, importa, la propiedad del contexto es una de las formalizaciones del poder, como hecho político, social y económico.

El lugar, el espacio social y la identidad, son parámetros que se toman como necesarios para analizar o valorar nuestra hipótesis entorno a la escultura y las prácticas escultóricas contemporáneas. Así mismo, las condiciones o circunstancias sociales, económicas, culturales o políticas, o de una colectividad determinada, en el momento actual se estudian como variables posibles.

El proceso de la investigación artística situado entre la teoría y la práctica se articula como vehículo para experimentar sin tener en cuenta los

7. Rosalind E. Krauss, “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza, 1996), 289-305.

8. Jesús Camarero, “Escribir y leer el espacio”, en *Especies de espacio* (Barcelona: Montesinos, 2006), 9-19.

9. *Ibíd.*

10. Hito Steyerl, “Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life”.

resultados. Los procesos parten de ideas y conceptos y se desarrollan en la práctica artística escultórica, en algunas ocasiones tales experimentaciones significan en resultados como consecuencia de operaciones, deliberaciones o hechos que iluminan las incertidumbres y preguntas que se plantean por cada hipótesis. En el transcurrir del tiempo y manteniendo una distancia crítica hemos continuado determinando las conclusiones.

El escritor Mario Bellatin, nacido en México (1960), dirige una “Escuela Dinámica de Escritores (EDE)”¹¹, un lugar donde sólo existe una prohibición: la de escribir. Es decir, en la Escuela Dinámica de Escritores, los alumnos o discípulos no pueden llevar a ese centro de investigación sus propios trabajos de creación, según Mario Bellatin, ellos deben tener la mayor cantidad posible de experiencias con creadores en plena producción. No existen programas, es una escuela vacía. Se examinan asuntos relacionados no solo con la literatura sino con las maneras de que se sirven otras artes para estructurar sus narraciones. Para llegar a esa nada necesaria en la que se mantiene toda estructura artística, los discípulos deben pasar por una frontera cuyos límites son inmateriales. Pasar por la frontera que siempre estuvo allí, pero que muy pocos están capacitados para percibir.

En los últimos cincuenta años, según el historiador de arte alemán, Benjamin Buchloh, la práctica, el discurso y la producción escultórica se organiza en dos claves concretas, la primera estaría ubicada entre las instituciones de la esfera pública burguesa, integrada por individuos privados (Jürgen Habermas) y creada a partir del desarrollo del capitalismo mercantil en el siglo XVI, junto con el cambio institucional de las formas del poder político, un objeto en el museo. Ubicada en el espacio público, donde asume las funciones tradicionales del monumento, como conmemoración histórica o como acto de recepción colectiva simultánea. La segunda articulación se sitúa en la industria de la cultura y el espectáculo. Los objetos y los signos producidos de manera industrial, las claves las tenemos en Guy Debord, al decir: “El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen”.¹² Buchloch escribe envolviendo sus reflexiones con el mito: “Si usamos mítico en la discusión de los términos ‘esfera pública’ y ‘espacio público’, lo definimos al principio como la concepción más tradicional del mito, aludiendo a las formas de experiencia colectiva simultánea”, explica el autor cómo usamos la palabra mítico en la discusión del signo escultórico: “...abarcando tanto la definición lingüística y semiótica de Roland

11. Mario Bellatin, prólogo a *El arte de enseñar a escribir*, 2ª. ed. (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006), 9-13.

12. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luís Pardo, 2ª ed. (Valencia: Pre-Textos, 2002), 50.

Barthes” o en términos económicos, “en el concepto de signo cuando Jean Baudrillard lo redefine como valor de intercambio”¹³

La teórica y crítica de arte americana Rosalind Krauss, establece en 1979 una definición del panorama de la escultura comprendido entre los setenta y la segunda mitad del siglo XX. Krauss se encarga de generar el marco conceptual analítico que pueda explicar estas prácticas esculturales de postguerra y las características que la han conformado a lo largo de la historia. Así, la categoría de escultura surge como monumento pero luego se desterritorializa, pierde su función memorística, al multiplicarse o desubicarse, y se vuelve autónoma, se vuelve mojón, índice, signo.

En los sesenta, la escultura se define en contraposición a los espacios en los que no está. Así pasa a ser algo que se da en el intersticio del no-paisaje y la no-arquitectura. Se convierte en un campo lógicamente expandido. Krauss conforma un marco de análisis para estas nuevas prácticas de campos expandidos. De este modo el campo expandido no sólo queda definido (y así parecemos usarlo) como una práctica artística que se empieza a dar en estos intersticios, al desmaterializarse y autonomizarse, sino que también se establece como un ejercicio teórico que busca proveer nuevas categorías conceptuales para entender estas prácticas. “Así, el campo expandido al detectar movimientos, redefiniciones de las prácticas artísticas, en este ejercicio de explicación, se genera una expansión de la teoría de los campos disciplinares tradicionales (teoría como conceptualización autónoma, especializada, académica); hacia un giro cultural (teoría como práctica, interdisciplinar, mediática). Y además esta expansión no sólo acontece del arte hacia la vida (como las vanguardias lo proponían); sino que opera, incluso en sentido contrario: de cualquier práctica social, comunitaria, tecnológica... hacia el arte.”¹⁴

La importante función del arte y el pensamiento en la promoción de vínculos humanos y contextos sociales, colaboran en la producción de conocimiento para que sean más transparentes, éticos, cooperativos e inclusivos. De este modo podemos pensar que la práctica escultórica contemporánea pasa a ocupar el espacio social y construye nuestra convulsa sociedad contemporánea. A partir de aquí, conviene considerar la posibilidad de reconstruir la práctica escultórica a través del lugar, como un espacio que

13. Benjamin H. D. Buchloh et al., “Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, (México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005), 33-47.

14. Eduardo Ramírez, “La publicación y su campo expandido: El caso Documenta 12 magazine”. *Salon Kritik*, (24 de abril de 2008), http://salonkritik.net/06-07/2008/04/la_publicacion_y_su_campo_expa_1.php.

puede ser ocupado o desocupado, desde las prácticas o políticas artísticas y escultóricas contemporáneas, teniendo en cuenta el contexto, con su parte física y su parte histórica, causando interferencias en el espacio social, donde se desarrollan y conviven los grupos sociales, afectando por ello a la construcción del yo, desde lo individual a lo colectivo y desde la colectividad al individuo a través de las experiencias y las relaciones con el otro.

Partimos de sostener -como hipótesis inicial- el rol social, político y educativo de la escultura: su rol en la construcción de la corporalidad del sujeto y de su identidad individual y colectiva, construcción de identidad y transformación social, a través del contexto en el espacio social. Por ello sostenemos que el arte constituye una práctica de producción no solo cognoscitiva sino también de índole política, social, económica y cultural.

Evidenciamos razonamientos en torno a las prácticas de la escultura en el arte contemporáneo vinculándolos a su percepción participativa en el contexto del lugar. Las prácticas artísticas escultóricas en su entorno actual, a través del conocimiento de los artistas contemporáneos y su producción, investigan y experimentan en la interrelación con otros medios con criterios dinámicos, analíticos y plurales en el campo de la creación artística, para generar pensamiento y su incidencia en el contexto social, político y económico contemporáneo. Mediante documentos o imágenes de referencia y diferentes discursos artísticos, contextualizamos el trabajo escultórico de MP&MP Rosado, en relación a las últimas tendencias de la práctica del arte actual adoptando dinámicas de interacción con otras disciplinas y de colaboración con profesionales de otros campos de conocimiento.

El método científico sigue unos pasos para comprobar su hipótesis. En la investigación en Arte se trataría de realizar cuestionamientos, problemas creativos que jueguen con la percepción. Pensar y participar. ¿Qué y cómo investigar en arte?. ¿Qué hacer y para quién hacer?. Reflexionando sobre otra pregunta que es la base de la enseñanza artesanal, ¿cómo hacer?. ¿Qué métodos y técnicas de Investigación necesitamos?. El método es el conjunto de pasos ordenados, procedimientos que se siguen en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla. Camino que se sigue para llegar a algo. El método no sólo desde su función técnica y empírica sino también desde su función reflexiva. Desde el punto de vista artístico, las tácticas y operaciones también se replantean. Y se replantea el objeto, se replantea la representación. ¡Hay una búsqueda!. Nuestra metodología se ubica entonces en el campo de las posibilidades del sujeto en términos de táctica, como diría Michel De Certeau y no en la línea de definición de pasos y técnicas a instrumentar. Esta investigación artística se posiciona frente a la realidad

para construir su objeto de estudio, conociendo los problemas que generen, aprendiendo a preguntarnos cuestiones, aceptando cambios o giros, para así llegar a una posible explicación desde la teoría a la práctica, y a la inversa. El arte que enseña a poner en orden los conceptos, la táctica es el método o sistema para ejecutar o conseguir algo y la habilidad o tacto para aplicar este sistema. Así el estudio de los diferentes espacios, ya sean físicos o emocionales, se relacionan no sólo con la historia del arte sino también con la filosofía, la sociología, la antropología o la literatura, el cine, el teatro o la música. La parte práctica y profesional que se “injerta” en cada capítulo funciona como motor para comprender los diferentes aspectos analizados. El discurso y la práctica artística de MP&MP Rosado se desplaza en el transcurso de esta tesis, seleccionando determinados proyectos y estableciendo analogías y reflexiones con el texto y los proyectos, y entre otros creadores. En la producción creativa, observamos para su lectura, que no se incluye la producción artística en su totalidad sino una selección y que ésta no atiende a un orden estrictamente cronológico sino un orden relacional.

En un texto breve titulado, *Del rigor en la ciencia*, Jorge Luís Borges escribe sobre la rigurosidad mal entendida, y explica como ser riguroso no implica transcribir toda la información existente. Una investigación que pretenda incorporar cada dato, cada información es inútil, no entrega análisis, no construye conceptos. ¿Qué entiende el autor por una ciencia rigurosa?. ¿Por qué es inútil un mapa que abarca exactamente los límites dibujados?.

...En aquel imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas.

Suarez Miranda, Viajes de varones prudentes.

Libro Cuarto, Cap. XLV, Lerida, 1658. ¹⁵

15. Jorge Luís Borges. “Del rigor en la ciencia” en *El hacedor* (Barcelona: Random House Mondadori, 2012), 137.

Las investigaciones deben construir conceptos, explicar fenómenos, causas, consecuencias, caracterizar, etc. El rigor científico es la capacidad para utilizar la información, las normas, los procedimientos y las políticas de la “empresa” con precisión y eficacia, con objeto de lograr los estándares de calidad, en tiempo y forma, con eficacia y eficiencia, en consonancia con los valores y las líneas estratégicas de la “empresa”. El rigor también es metódico, el procedimiento experimental, exigencia al control de todos los parámetros que pueden incidir en el resultado de nuestros ensayos. Otras competencias implicadas son la búsqueda de información, la responsabilidad, la gestión de procesos, la franqueza, la credibilidad técnica y por último la ética.

How to Work Better (1991) es una pieza artística del dúo suizo Fischli & Weiss, es una especie de manifiesto de diez puntos. Se realizó en grandes letras pintadas sobre la fachada de un edificio de oficinas en Zurich. El trabajo consta de diez frases cortas sugestivas y persuasivas sobre “cómo trabajar mejor”, con el objetivo de influir en la actitud de los trabajadores y con el fin de mejorar el entorno de trabajo, motivar la creatividad y aumentar la calidad de la producción. Al mismo tiempo, estos diez puntos parecen provenir de un director creativo y no de los propios artistas. El manifiesto es “manifiestamente” genérico, no están adaptados para cualquier tipo de negocio, y las fórmulas que contiene son tan superficiales que pueden leerse como una crítica de la “estética de la burocracia”, un término que se aplica al arte conceptual.

HOW TO WORK BETTER.

- 1 DO ONE THING
AT A TIME
- 2 KNOW THE PROBLEM
- 3 LEARN TO LISTEN
- 4 LEARN TO ASK
QUESTIONS
- 5 DISTINGUISH SENSE
FROM NONSENSE
- 6 ACCEPT CHANGE
AS INEVITABLE
- 7 ADMIT MISTAKES
- 8 SAY IT SIMPLE
- 9 BE CALM
- 10 SMILE

Fig. 1 Peter Fischli y David Weiss, *How to work better*, 1991.¹⁶

16. Cómo trabajar mejor: 1 Hacer una cosa a la vez; 2 Conocer el problema; 3 Aprender a escuchar; 4 Aprender a preguntar; 5 Distinguir entre lo que tiene sentido y lo que no; 6 Aceptar el cambio como algo inevitable; 7 Admitir errores; 8 Hablar claro; 9 Estar calmado; 10

El texto se utiliza como una imagen para el esfuerzo continuo en el trabajo, para mejorar los servicios pero hay una pérdida de contenido tangible en las industrias creativas de hoy en día, el arte incluido. Curiosamente, el origen de la obra Fischli y Weiss era un letrero independiente con frases en inglés y tailandés que los artistas fotografiaron en una fábrica de cerámica en Tailandia en 1990.

La mano de obra barata atrae a fabricantes mundiales a Tailandia, y a su vez, los trabajadores locales a menudo viajan al extranjero en busca de trabajo, en busca de mejores condiciones de empleo. Las declaraciones Zen, el “cómo trabajar mejor” parecen haber perdido su propósito original en múltiples traducciones y formas de mercancías a través de culturas y contextos. En definitiva se convierte en un manifiesto para animar al artista contemporáneo.

En esta investigación la parte teórica se relacionará con la parte práctica creando la estructura de cada capítulo. Se atenderá a los procesos de creación de la escultura en el arte contemporáneo, la reflexión e investigación personal teórica como fundamento de la práctica escultórica y su incidencia en el contexto social, político y económico contemporáneo para cuestionar el presente de la escultura y sus prácticas. Tomando en cuenta que el arte forma parte de nuestro tiempo, de nuestra cultura y de nuestra sociedad, comparte y es afectado por reglas, estructuras y tics, así como por otros sistemas, económicos, sociales y políticos, proponiendo nuevos límites entre el artista y el espectador o entre el arte y las actividades cotidianas, incidiendo en la colectividad, su relación, y la posibilidad de interacción y participación. El proyecto se propone como un laboratorio de trabajo y discusión, en el que la diversidad de voces y perspectivas dibujan las prácticas escultóricas contemporáneas, prácticas críticas, historiográficas (marco teórico) y artísticas (parte práctica).

En cuanto a la estructura de la tesis, las partes que componen esta investigación sobre las prácticas escultóricas contemporáneas, se dividen en capítulos y comienza el primer capítulo con la revisión de nociones y discursos sobre la ocupación del espacio y la escultura, considerando el contexto del lugar: el contexto físico y el contexto histórico. En nuestro caso, las relaciones entre lugar, espacio social e identidad, se vinculan a nociones como escultura, ocupación y espacio. Los razonamientos conforman el discurso y se manifiestan por medio de indicios y señales, en el contexto, el entorno o el ambiente, que es físico o de situación, ya sea histórico, político, cultural o de cualquier otra índole. En este primer capítulo se establece un

orden o composición del discurso, una narración sobre los elementos que explica con algunos ejemplos la escultura y sus prácticas desde sus orígenes hasta llegar a las prácticas escultóricas contemporáneas. Así la “escultura” se relacionará, estableciendo un marco conceptual con el lugar, aquí o allí, en los “contextos” del momento con el “tiempo”, ayer o ahora. Ocupando, desocupando o “mudándose” con el verbo, yo, tú o él, en el espacio social y relacionándolo con las identidades individuales y colectivas, igualmente con el espacio y los otros espacios, los “espacios otros”. En los tres siguientes capítulos se ponen de relieve aspectos sobre el espacio y esos espacios otros, atendiendo al espacio físico y real, al espacio conceptual o simbólico, el imaginario o el espacio mental o emocional, y que denominamos en nuestra tesis con las palabras, interior, exterior e intermedio. Por último, el quinto capítulo, ocupando y desocupando al mismo tiempo tratará de practicar el espacio, poniendo en práctica lo que se ha aprendido.

Espacio interior es parte del título del segundo capítulo, lo interior está en la parte de adentro y se siente en el alma, es el espacio habitado, construido o consumido, es la parte interior de algo, es el lugar ocupado, de la intimidad, del silencio y de lo privado. En un primer apartado, estados como la identidad, la alteridad, el doble, el otro y la intimidad se reúnen para reflexionar sobre la sombra, el espejo, el reflejo, lo gemelar o la transformación. En la siguiente parte explicamos el hecho de “mirar adentro”, la fenomenología de la imaginación material, el espacio vivido y el psicoanálisis de los elementos sobre la intimidad material, y el complejo Jonás, que coloca a todo ser humano que conoce el aire libre en una relación inconfundible con un interior oscuro lleno de posibilidades. Por último, lo cotidiano o lo doméstico lo describiremos en habitar como transitivo y “habitar la vida”, da “una idea de la rabiosa actualidad que esconde esta conducta. Consiste en fabricarnos una funda”,¹⁷ escribía Walter Benjamin. En este capítulo se detallan proyectos personales de MP&MP Rosado, prácticas artísticas, específicamente escultóricas, como: *La Intimidad*, *El retrato de Dorian Gray*, *Han dormido mucho tiempo en el bosque*, *Afecto*, *La metamorfosis*, *Cuarto-Gabinete*, *Profeta y ballena*, *Imagen*, *De lo de dentro y de lo de fuera*, *Vea usted, aquí estaba...*, *Contengo multitudes* y *Uso externo, uso interno*.

Espacio exterior es parte del título del tercer capítulo, lo exterior está por la parte de fuera. Comenzaremos analizando el aspecto o porte de una persona o individuo cualquiera y que se encuentra inserto en una colectividad. Es el espacio que tiene vistas a la calle y que se encuentra más allá de la atmósfera terrestre, es la parte exterior de algo, es el lugar practicado, de

17. Walter Benjamin, “El interior, la huella”, en *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2009), 239-245.

uso y de lo público. En el segundo apartado, el espacio público como espacio colectivo, social y político en el momento contemporáneo, se centra en la percepción del espacio, el urbano y el natural, con una visión psicológica de las estructuras que dominan la vida cotidiana y sus espacios de uso. La siguiente parte converge en una arqueología de la memoria donde el hombre en su relación con el universo fabrica una colección de ruinas y fragmentos que nos asisten para construir el “yo”. El hilo conductor es la discusión sobre las frágiles relaciones entre la melancolía (Durero) y Saturno (Sontag) o el “spleen” de Baudelaire, sobre la influencia de Saturno como maldición y cómo explica e implica una visión del mundo total. Hablamos sobre geometría, construcción, el desastre, la creatividad y el desorden. En este capítulo se detallan proyectos personales como: *Secuencia ridícula, El pelele, Used bodies, What’s he building?, Trabajos verticales, Ventanas Iluminadas. Callejón del gato, El último salvaje. Spleen, De profundis y Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón.*

Espacio intermedio, es parte del título del cuarto capítulo, lo intermedio está entre los extremos de lugar, tiempo, calidad o tamaño. Es el espacio que hay entre dos, ambiguo como un dentro y fuera, el espacio intermedio está entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo público y lo privado, es el lugar del anonimato, de las fronteras, del umbral. En el primer apartado se define el límite como lugar, como espacio o distancia que hay de un tiempo a otro, o de un lugar a otro. Estar en la nada o estar en el límite. El espacio intersticial, una pequeña grieta, una fisura, un ojo de cerradura nos invitan a mirar lo que habrá del otro lado. A lo mejor es lo que hay del otro lado lo que nos mira por esa grieta. Y en el segundo capítulo, ser nadie o ser en el límite, esos individuos que no es que estén en el borde, sino que son en el borde, que están en tránsito hacia algo, y por lo tanto, en perpetua definición. En este capítulo se detallan proyectos prácticos personales como: *Desajustes, Voz de los perros, Limbo, Para acabar, Insomnio, Outsiders, Like street dogs y Rain dog.*

El quinto, y último capítulo, finaliza con una acción y afirmación o podría ser una pregunta, ¿practicar el espacio?. El título se convierte en un eslogan o propaganda para hablar del lugar, de las identidades invisibles de lo visible. El proceso de percepción espacial inscribe el paso al otro, practicar el espacio, “es, en el lugar, ser otro y pasar al otro”¹⁸. En el aquí y el ahora, estar sin el otro pero en una relación necesaria con el desaparecido, digamos que lo que se muestra señala lo que ya no está. En *Andares de la*

18. Michel de Certeau, “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996), 103-122.

ciudad, Michel de Certeau nos ofrece una interpretación del acto de caminar como un acto de habla. Encuentros casuales y negociaciones personales se dan cita en el proceso de investigación, sin el otro pero en una relación necesaria con el desaparecido. En el segundo apartado, el paso del tiempo, la línea y el movimiento con su proceso y trayectoria, dibuja en el espacio, hace mapa y simula la realidad, en definitiva, produce la multiplicación de los límites del espacio. En la tercera parte, la multiplicación de los límites del objeto, con Charles Chaplin y su bastón como ejemplo. En este capítulo se detallan proyectos personales como: *Prácticas de espacio, divididas en Maneras de pasar al otro, Resplandor, Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel, Operaciones de deslinde, Escultura sobre fondo blanco para la celda de un solitario, Mapa de lugar, De cerca y de lejos, Figuras de estilo, Estilos de uso. Tientos, Silla #23 y Lloviendo a cántaros*.

En cada capítulo, se analizan casos prácticos de trabajos realizados por distintos artistas, relacionados con las investigaciones artísticas propias y personales realizadas por MP&MP Rosado. Así, el último apartado de cada capítulo se titula “Parte Práctica”, dónde se analizan los casos prácticos y experimentaciones de los trabajos realizados por otros creadores relacionados con las investigaciones artísticas de MP&MP Rosado. La parte práctica, recoge los procesos y resultados de diferentes proyectos, por medio de imágenes o reproducciones fotográficas, datos de catalogación, lugar de producción y exposición, en definitiva hacer que las propuestas expliquen las ideas de la hipótesis planteada.

Las investigaciones teóricas de los proyectos realizados se acompañan de los procesos de trabajo y resultados prácticos y experimentales. Estos son contrastados con artistas y exposiciones, eventos y manifestaciones artísticas que tienen que ver con el tema de estudio que nos permitirán comprobar y demostrar el supuesto inicial o hipótesis. La intervención artística en el espacio mediante la traducción de temas sociales, es una oportunidad para explorar el potencial del arte, sobretudo de la escultura para enfrentarse al mundo real, educando y transmitiendo conocimientos. Problemas inherentes a nuestra vida cotidiana y a la reflexión sobre la relación entre escultura, espacio y sociedad en cada contexto. Esta ocupación y desocupación de la que hablamos son inserciones en la conciencia social y deben ofrecer a los espectadores un punto de vista alternativo a la comprensión de estas y otras cuestiones. De esta manera el arte y el qué hacer escultórico se insertan en procesos sociales generando un espacio de pensamiento, reflexión y comprensión, ofreciendo herramientas muy valiosas para poder imaginar posibilidades de futuro y de relación.

Por último, se establecen dos partes accesorias que explican la parte práctica y profesional de manera más detallada, la primera es una suerte de inventario, que contiene el listado de los 42 proyectos y piezas de las diversas prácticas, documentadas historiográficamente en los distintos capítulos, ordenados cronológicamente, con ilustraciones e imágenes fruto de 15 años de investigación en la prácticas artísticas de MP & MP Rosado. La idea de trabajo colectivo que vienen desarrollando el grupo de trabajo artístico MP&MP Rosado, antes de que finalizaran sus estudios en el curso académico (1994-1995), en la School of Fine Arts de Atenas (Grecia), desde el ámbito profesional y con casos concretos, justificarían la propuesta. El trabajo teórico y artístico o experimental viene determinado por diversas exposiciones individuales, colectivas, residencias de estudio y de producción, gracias a becas, ayudas, premios y ponencias, divulgaciones o distintas obras en colecciones privadas y públicas, nacionales e internacionales, así como publicaciones que han posibilitado esta investigación. La segunda parte accesoria trata de reunir una selección, dispuesta cronológicamente, de los textos aparecidos en distintas monografías sobre los proyectos y las prácticas artísticas contemporáneas de MP&MP Rosado.

La intención de considerar la ocupación del espacio dentro de las prácticas escultóricas contemporáneas teniendo presente la percepción, la participación y las relaciones, como efecto vertebrador para la construcción del ser humano, el cual depende de las informaciones, de las acciones y de las reacciones que la sociedad en la que vive emite hacia él, de la estructuración social del yo y lo colectivo, suponen el argumento de nuestra investigación.

CAPÍTULO 1. PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS CONTEMPORÁNEAS. MOJÓN, ÍNDICE O SIGNO, CONTEXTOS, LUGARES, OCUPACIONES, DESOCUPACIONES, MUDANZAS, IDENTIDADES, COLECTIVIDADES Y ESPACIOS

- 1.1 INVENTANDO LA ESCULTURA**
- 1.2 AQUÍ, ALLÍ, ARRIBA... O EL LUGAR
(CONTEXTO FÍSICO E HISTÓRICO)**
- 1.3 AYER, AHORA, HOY... O EL TIEMPO
(OCUPACIÓN, DESOCUPACIÓN Y
MUDANZAS)**
- 1.4 YO, TÚ, ÉL... O EL VERBO
(DEL ESPACIO SOCIAL A LA IDENTIDAD
INDIVIDUAL Y COLECTIVA)**
- 1.5 ESPACIO Y ESPACIOS OTROS**

Hay espacio en cuanto se toman en consideración los vectores de dirección,
las cantidades de velocidad y la variable del tiempo.

El espacio es un cruzamiento de movilidades.

La invención de lo cotidiano. Michel de Certeau.

A lo largo del presente capítulo esbozaremos preguntas entorno a las nociones de espacio y lugar. Empezaremos planteando el papel que juega el espacio en la historia del arte. Y se dibujará un mapa del uso del espacio en las prácticas escultóricas contemporáneas a través de la historia. El objetivo principal es evidenciar razonamientos entorno a la escultura en el arte contemporáneo vinculándola a su percepción participativa en el contexto del lugar, en el espacio social tanto en el espacio público como en el privado, en el natural como en el urbano; reflexionando sobre la parte física y la parte histórica.

Esta investigación sobre las prácticas escultóricas contemporáneas, comienza con la revisión conceptual sobre la ocupación del espacio, atendiendo al contexto del lugar: contexto físico y contexto histórico. En nuestro caso, las relaciones entre lugar, espacio social e identidad se vinculan a nociones como escultura, ocupación y espacio. Los razonamientos conforman el discurso y se formulan por medio de indicios y señales, en el contexto físico o de situación, en el entorno o en el ambiente y en el contexto histórico, político, cultural o de cualquier otra índole. En este primer capítulo se establece un orden o composición del discurso, una narración sobre los elementos que explica con algunos ejemplos la escultura y sus prácticas desde sus orígenes, hasta llegar a las prácticas escultóricas contemporáneas.

Así la “escultura” se relacionará, estableciendo un marco conceptual con el lugar; aquí o allí, en los “contextos” del momento con el “tiempo”; ayer o ahora. Ocupando, desocupando o “mudándose” con el verbo; yo, tú o él, en el espacio social y relacionándolo con las identidades individuales y colectivas, igualmente con el espacio y los otros espacios, los espacios otros.

CÁPITULO 1. PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS CONTEMPORÁNEAS. MOJÓN, ÍNDICE O SIGNO, CONTEXTOS, LUGARES, OCUPACIONES, DESOCUPACIONES, MUDANZAS, IDENTIDADES, COLECTIVIDADES Y ESPACIOS

Así construimos el espacio:
con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha,
un delante y un detrás, un cerca y un lejos.

Especies de espacio. Georges Perec.

1.1. INVENTANDO LA ESCULTURA

“La conquista de la ubicuidad” (Paul Valéry, *Pièces sur l’art* “La conquête de l’ubiquité”) anunciaba las innovaciones que se producirían en los procesos de creación y como llegarían a transformar, en el transcurrir de la historia, la idea misma de arte. A decir verdad, los cambios en nociones como materia, tiempo o espacio, relacionados con la escultura, son fundamentales para cartografiar el campo de la escultura, histórica y conceptualmente. Observamos la técnica como un problema artesanal que se dirige hacia la idea de reproducción. A continuación percibimos como se van transformando las prácticas artísticas contemporáneas para situar al objeto y al “readymade” o cualquier situación o discurso construido en la posición de generar conocimientos y revelaciones nuevas en el arte contemporáneo. Walter Benjamin sitúa el texto de Valéry en el comienzo de su estudio, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el “aura”, la “autenticidad” o lo único en la obra artística se diluye con la reproducción o la copia de la misma.¹ Paul Valéry escribía:

Se instituyeron nuestras Bellas Artes y se fijaron sus tipos y usos en tiempos bien distintos de los nuestros, por obra de hombres cuyo poder de actuar sobre las cosas era insignificante frente al que hoy tenemos. Pero el pasmoso crecimiento de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que estos alcanzan, y las ideas y costumbres que introducen, nos garantizan cambios próximos y muy hondos en la antigua industria de lo Bello. En todo arte hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño, que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y el poder modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamen-

1. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weiker (México: Itaca, 2003), 36.

te la idea misma de arte.²

Esas novedades podrían ser las formas de hacer de cada agente que participa, con los diferentes medios y procesos de producción en la práctica contemporánea de hoy. El artista empieza negociando con el contexto, pensando en la realidad que habitamos y en la colectividad, pero es en la práctica artística y en cómo abordamos las ideas, la forma de lo que hacemos y cómo pensamos las cosas, conscientes de los problemas sociales, económicos y políticos.

Se entiende así que los desplazamientos y las posibilidades de la escultura ocurren sin cesar desde el origen de los tiempos y se plantean como una forma de expandir el conocimiento o como un lugar de libertad, y de experimentación, atendiendo a los procesos de trabajo, en contradicción permanente, y al margen de cualquier idea sobre el mercado capitalista, como medio de producción o a alguna alusión a la industria de la cultura y del espectáculo.

Para generar el análisis del marco conceptual que pueda explicar las prácticas esculturales contemporáneas, al igual que hiciera Rosalind Krauss o posteriormente José Luís Brea, empezamos buscando no los rasgos esenciales o universales de la escultura sino las características que la han conformado a lo largo de la historia, el conjunto de cualidades o circunstancias propias que distinguen el término.

La evolución de la escultura desde sus principios teniendo en cuenta las culturas del mundo y sus períodos históricos con sus condiciones sociales, políticas o económicas, comienza en la prehistoria, periodo de la humanidad anterior a todo documento escrito y que solo se conoce por determinados vestigios o construcciones, como las cuevas de Altamira en Santillana del Mar (Cantabria) o de Lascaux en Montignac (Francia). En ambas las pinturas polícromas y las técnicas de representación alcanzan el realismo anatómico, a través del volumen y el movimiento. La sensación de realismo se consigue mediante el aprovechamiento de los abultamientos naturales de la roca que crean la ilusión de volumen, la viveza de los colores que rellenan las superficies interiores y la técnica del dibujo que delimita los contornos de las figuras. Igualmente, determinados aspectos de la escultura muestran manifestaciones mágicas, podríamos decir cósmicas o religiosas,

2. Paul Valéry, "La conquista de la ubicuidad", en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* por Walter Benjamín (México: Itaca, 2003) 35-36. Originalmente publicado como "La conquête de l'ubiquité", en *Pièces sur l'art*, T. 2. de *Oeuvres*, (París: La pléiade, 1960).

en un sistema de integración o cohesión social que permite uniformar y transmitir distintas creencias y hábitos a través de lugares de reunión con grupos privilegiados o ritos de iniciación, pensemos en Stonehenge, en la llanura de Salisbury, condado de Wiltshire (Inglaterra) o los alineamientos de Carnac en Francia.



Fig. 1 *Stonehenge*, Wiltshire (Inglaterra) 1967.

Al otro lado del océano, en las líneas de Nazca o Palpa en Perú, encontramos dibujos hechos sobre la tierra, la profundidad de las líneas no excede los treinta centímetros y a veces contemplamos simples rasguños sobre la superficie que pueden ser reconocidos cuando el sol está bajo y el relieve se acentúa. También recordemos las canchas de juego para la pelota Tolteca en México, reconocidos espacios públicos o lugares de uso.

A partir de aquí, las prácticas de la escultura se sitúan alrededor de tratados sobre técnicas, moldes, y estudios sobre el canón humano, en definitiva el cuerpo. En la antigüedad clásica, en el siglo V antes de cristo, Grecia exporta belleza y estética. Citaremos dos episodios más en el siglo VI, los budas de Bamiyan en el valle del mismo nombre, situados en Afganistán y en Shaanxi (China), los guerreros de Xian.

La tradicional concepción del arte público como una suerte de intervención artística en el espacio público, situada entre la escultura pública y la lógica de la escultura, la lógica del monumento, la lógica de la representación y de la señalización, plantea razones conmemorativas o memorísticas, en virtud de esta lógica, un hito, en un lugar concreto, señala un significado o acontecimiento específico, una obra pública, de construcción artística o histórica, en memoria de alguien o de algo. En las ciudades el espacio público siempre ha estado definido como signo por los arquitectos, los urbanistas y los artistas. Para éstos, esos signos han sido históricamente los monumentos. El monumento tradicional, con su pedestal y su carácter impositivo, se ha puesto en duda. El monumento tradicional está asociado a nociones de permanencia. El pedestal se convierte en parte importante de la escultura,

estas lógicas son comprendidas y establecidas por la aportación de una gran producción escultórica, durante siglos de arte occidental. Así, la estatua ecuestre de Marco Aurelio de autor desconocido, fechada en el siglo II antes de cristo, detalla lo descrito.

El original se encuentra en el Museo Capitolino y su copia en la Plaza del Campidoglio, ambas en Roma. La escultura de Marco Aurelio, según las distintas fuentes, pudo haber sido erigida en el año 176 después de cristo, tras su victoria frente a las poblaciones germánicas o en el 180 después de cristo. Carlo Fea refutó la hipótesis propuesta por Nardini y recogida por Winckelmann de que la estatua hubiese sido levantada desde el principio en el Letrán, zona conocida de la ciudad de Roma, donde la recuerdan fuentes medievales. La estatua fue instituida como una consagración pública, su presencia en el Letrán está atestiguada desde el siglo X, pero es probable que se encontrase ya allí a finales del siglo VIII, cuando Carlomagno quiso copiar la ordenación del Campus Lateranensis, trasladando frente a su palacio de Aquisgrán, la estatua ecuestre análoga traída de Rávena. En enero de 1538, por orden del papa Pablo III, la estatua fue transferida a la colina del Capitolio, que desde 1143 se había transformado en sede de la autoridad ciudadana. Un año después de su llegada, el senado encargó a Miguel Angel que se ocupase de idear una instalación digna de la estatua de Marco Aurelio. El artista florentino, en lugar de limitarse a proyectar una colocación idónea para el monumento, la convirtió en eje central de aquel complejo arquitectónico que es la plaza del Capitolio. La escultura ecuestre de Marco Aurelio ocupa y se asienta en ese lugar concreto del espacio y se le otorga un significado simbólico acerca del contexto del lugar, acentuando el nexo entre la Roma antigua e imperial y la Roma moderna y renacentista.

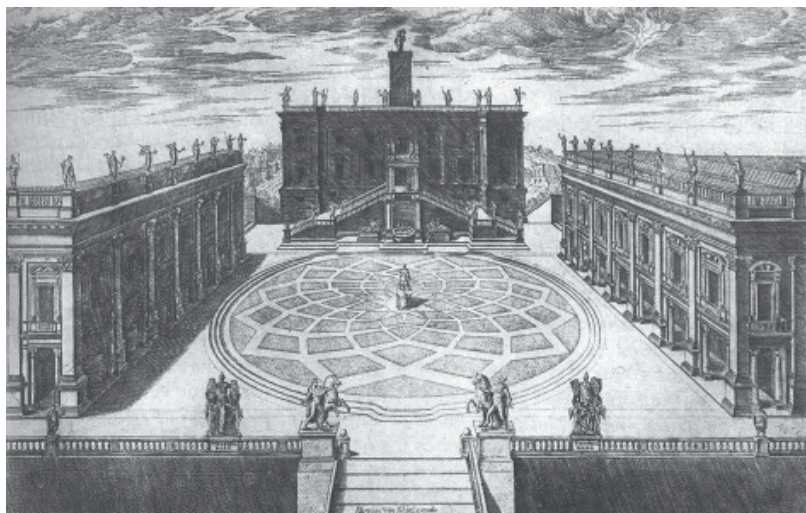


Fig. 2 Étienne Dupérac, *Plaza del Campidoglio*, 1568.

Como explica Rosalind Krauss, la escultura ecuestre retrata dioses o héroes míticos pero también representa a un ser humano montado sobre un caballo, ambos de carne y hueso, un ejemplo lo podemos encontrar en Donatello, que crea un monumento funerario, un cenotafio para guardar el cadáver del personaje a quien se dedica, el *Condottiero Gattamelata* (1447-1453), colocada en la plaza del Santo ante la basílica de San Antonio en la ciudad italiana de Padua, es el retrato ecuestre del condottiero Erasmo Narni, llamado comúnmente “Gattamelata”.

La producción ecuestre es masiva, podríamos pensar en la escultura ecuestre “genérica”, en todas las plazas se coloca una escultura pública, en todos los ejes principales de las ciudades. Otros ejemplos son, el *Condottiero Bartolomeo Colleoni* de Verrochio, discípulo de Donatello (1478-1488), situado en el Campo San Giovanni y San Paolo, en Venecia o *Cosimo I* de Giambologna (1587-1594), en la Plaza de la Señoría de Florencia. Expuesto en la Galería de la Academia de Florencia, el *David* de Miguel Ángel, realizado entre 1501 y 1504, estuvo ubicado en la Plaza de la Señoría de la capital toscana hasta 1910. Al igual que el *Moisés*, tallado entre 1503 y 1515, lo podemos encontrar en la iglesia San Pietro in Vincoli (Roma). Igualmente *La Capilla de los Médicis* en la basílica de San Lorenzo en Florencia o *La Piedad* en la basílica de *San Pedro* en Roma, estas piezas marcan el Renacimiento, movimiento que acontece en la Europa occidental, durante los siglos XV y XVI. Este período transita desde la Edad Media al mundo moderno en una búsqueda constante de la belleza.

La influencia en el ambiente cultural de determinados agentes como el poder político y social, la burguesía, los reyes, los príncipes o el poder religioso, papas y cardenales, explican como la práctica, el discurso y la producción escultórica, según Benjamin Buchloh, se organiza en una parte del espacio social. Esa parte que tiene que ver con la burguesía y la entidad privada, creada con la llegada del capitalismo mercantil marcaría lo institucional junto con el poder político y comprendería lo que llamamos “un objeto en el museo”.³ En otra parte, organizando el espacio público, la producción artística se centra en el monumento, como acto de memoria y entrega colectiva. Seguimos con la puntualizaciones de Rosalind Krauss: “La estatua de la conversión de Constantino de Bernini, situada a los pies de la escalera Vaticana que conecta la Basílica de San Pedro con el corazón del papado es otro de estos monumentos, una señal en un lugar concreto para un significado/acontecimiento específico”.⁴

3. Benjamin H. D. Buchloh et al., “Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005), 33-47.

4. Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo

Digamos que el lugar elegido para situar la escultura *Constantino* de Bernini fechada entre 1655 y 1670, comprende su contexto, lo ocupa y lo práctica, lo dispone en el camino de la conversión al cristianismo metafóricamente, el artista tiene en cuenta sobretudo el contexto físico o material. En otro contexto recordamos las esculturas de Daumier con un tono más histórico, social y político, el artista realiza un cuerpo de trabajo con un proceso concreto, para ello, modela alrededor de 40 bustos en arcilla por orden de Charles Philippon, periodista y director de la revista *Caricature & Charivari* (1832) y que servirían de modelo para sus litografías, son imágenes satíricas de diputados, senadores y ministros franceses.

Cuando murió Degas en 1917, se encontraron en su taller 150 esculturas de cera o de arcilla. El conjunto era más o menos conocido para el público, excepto la pequeña bailarina de 14 años que Degas mostró en la exposición impresionista de 1881. Con un tono natural, peinada con cabellos reales, modelada en cera y vestida con un tutú y unas zapatillas de ballet, fue presentada en una vitrina como si fuera un espécimen de algún museo de historia natural, revela un Degas casi antropólogo o naturalista. Durante el período impresionista las discusiones fueron básicamente técnicas, el naturalismo y el realismo que destila Degas describe de manera casi científica la sociedad de su época. La edición de bronce, realizada tras su muerte, intenta preservar lo mejor posible las características de la cera, con pátina de diversas coloraciones, tutú de tul, lazo de satén rosa en el cabello y pedestal bajo de madera. Al acercarse el fin del siglo XIX, el arte es atravesado por las tensiones derivadas del conflicto entre su propia tradición y su voluntad de expresar las nuevas dimensiones de la experiencia en la vida moderna. Frente al impresionismo, cuyo fundamento era la representación objetiva de una impresión visual, ciertos artistas abogan ahora por recuperar el significado de la obra y convertirla en expresión de su relación subjetiva con el mundo.

Casi medio siglo después de la muerte de Balzac, la Société des Gens de Lettres, decidió erigir un monumento a su memoria por consejo de Zola en 1891, el encargo fue finalmente para Auguste Rodin. Durante seis años, este artista llevó a cabo búsquedas encaminadas a plasmar la figura de *Balzac* (1897). Después de haber concebido el proyecto de un desnudo, dicen que sumergió su bata en una gran artesa de yeso y cubrió así su estudio. De hecho, con las líneas de la prenda que conducen a una cabeza inmensa, la obra es un símbolo casi abstracto de la potencia del novelista. En ruptura con la tradición del monumento público, la estatua causó tal es-

Gómez Cedillo (Madrid: Alianza, 1996), 292.

cándalo que se le retiró el encargo al artista. No fue sino en 1939 cuando se erigió una edición en bronce en el boulevard Raspail en París. Por otro lado, se le confía *Las puertas del infierno*, se describen escenas de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri conteniendo ciento ochenta figuras. En 1880, empieza a trabajar las maquetas de las puertas para el Museo de artes decorativas de París.



Fig. 3 Edward J. Steichen, *Balzac. Toward the Light, Midnight*, 1908.



Fig. 4 Auguste Rodin, *Las puertas del infierno*, primera maqueta, 1880.

Aunque Rodin no completó *Las puertas del infierno*, creó modelos y estudios de muchas de sus piezas, figuras y grupos escultóricos, entre estos trabajos se encuentran *El beso*, *El pensador* o *Adán y Eva*. La primera maqueta modelada en cera, muestra la influencia de Lorenzo Ghiberti y sus *Puertas del paraíso* (1425-1452) para la basílica de Florencia.

Rosalind Krauss explica como a finales del siglo XIX empezó a desvanecerse la lógica del monumento. Esto ocurrió de manera gradual, pero hay dos casos paradigmáticos y que señalan ese desplazamiento: *Las puertas del infierno* y la escultura de Balzac, ambas concebidas como monumento. La primera encargada en 1880, se trataba de las puertas de un futuro museo de las artes decorativas; la segunda encargada en 1891, concebida como monumento al genio literario para ser instalado en un lugar específico de París. El fracaso de estas dos obras como monumentos se señala por el hecho de que existen múltiples versiones en diversos museos de varios países, mientras que no existe versión en sus lugares originales, ya que ambos encargos se vinieron abajo finalmente. Las puertas al no estar en su lugar original muestran su condición inoperativa. El "Balzac" fue ejecutado con tal grado de subjetividad que ni siquiera Rodin creía que la obra fuese aceptada. A finales del siglo XIX, se plantean los conflictos entre una modernidad dominante entendida como progreso y sus múltiples descontentos, siendo una ideología en impugnación constante tanto en los frentes social y político, como cultural y artístico.

El siglo XX arranca con el empuje de la ideología del progreso que

se apoya en los avances tecnológicos y el crecimiento industrial, ideología que esconde tras de sí una enorme carga de violencia: la violencia sostenida de la desigualdad social y la más puntual pero intensa de las guerras que marcarán todo el periodo. El siglo arranca también con el afianzamiento de “poder” de la clase obrera y el desarrollo de un nuevo tipo de cultura popular vinculada a los medios tecnológicos de reproducción y comunicación y a los ritmos de la vida urbana, al trabajo, al ocio y al consumo. El siglo XX se inicia bajo el signo de la modernización tecnológica y el protagonismo de las nuevas clases populares urbanas. Aparecen nuevas tensiones y se vislumbran nuevos horizontes. La fotografía y el cine son los medios que dan cuenta de tales cambios. El tema elegido por los hermanos Lumière, Auguste y Louis, en 1896 para su película *Sortie d'usine III (Salida de la fábrica III)*, testimonia el entrecruzamiento de todos estos ingredientes en la definición del medio cinematográfico que dominará el nuevo siglo.

Entre 1918 y 1938 aproximadamente, Constantin Brancusi (1876-1957) ejecuta *La columna sin fin*, realizada en metal, hierro fundido y acero, con noventa y ocho metros de altura repite una forma constantemente. Podemos decir que traspasamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa, según Krauss, ya que incluye o contiene negación o contradicción y es opuesto a lo positivo.

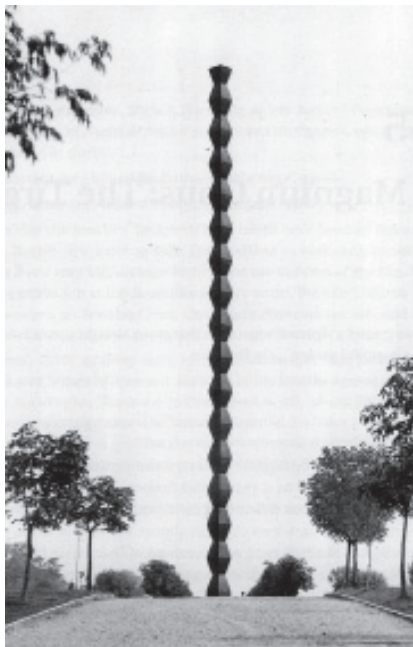


Fig. 5 Constantin Brancusi. *La columna sin fin*, 1918.

Una cierta deslocalización, una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que

entramos en el arte moderno. Es el periodo modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciéndose el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, el monumento funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial, según Rosalind Krauss.

El arte de Brancusi es un ejemplo extraordinario para entender el modo en cómo esto sucede. En esa columna sin fin, a través de la fetichización de su base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma, lejos del lugar verdadero. La escultura muestra su propia autonomía a través de la representación de sus propios materiales o del proceso de su construcción. El pedestal que tradicionalmente soportaba a la escultura, presente como un elemento secundario, Brancusi le otorga un lugar prominente y le da valor como forma independiente, posteriormente la pieza se ejecuta en diversas escalas y diferentes materiales. Lo simple y modular de la columna define los principios fundamentales de la escultura moderna abstracta.

El arte moderno será el abanderado de las promesas utópicas de la nueva era, pero también el testigo de sus contradicciones, de las que el mismo arte participa. Con cien años de adelanto, Francisco de Goya (1746-1828) encarna la posición del artista ante un mundo al que no puede dejar de responder, ya sea mediante el testimonio y la denuncia, como en los *Desastres de la Guerra* (1º edición, 1863), ya sea mediante la alucinación y el sueño, como en los *Caprichos* (1º edición, 1799) y los *Disparates* (1º edición, 1864).

La vanguardia, en su reinención del sujeto, del público y del medio artístico, se convierte en síntoma del nuevo siglo XX. Mientras que el Cubismo define la moderna mirada, temporal y múltiple, el Dadaísmo y el Surrealismo liberan al sujeto de la represión moral y social, dando vía libre al deseo y al subconsciente social e individual. Como respuesta a la naturaleza revolucionaria de las vanguardias, en los años veinte y treinta se producen diversos retornos que suponen una relectura compleja de los géneros tradicionales. En los años treinta, la vanguardia integra experimentación y construcción, individuo y colectividad, constituyéndose en una forma poética de reescribir el presente. Ante la amenaza de los fascismos, y su versión adoctrinada de la historia, se produce la vinculación entre vanguardia y política, también en España, culminada en el Pabellón de la República de 1937 y el *Guernica*, de Pablo Picasso. España se asoma a este proceso sumida en una profunda crisis que afectaba a las estructuras sociales, políticas y económicas. El problema no solo consistía en rescatar el país de su atraso

secular, sino también en resolver el eterno conflicto entre la tradición y el progreso, del que escribía Valéry, entre la conservación de una identidad históricamente específica y la modernización social.

Rosalind Krauss establece en 1979, una definición del panorama de la “escultura” en los setenta y segunda mitad del siglo XX. En su escrito *La escultura en el campo expandido*, Krauss se encarga de generar el marco conceptual analítico que pueda explicar estas prácticas esculturales de postguerra. Empieza buscando no los rasgos esenciales, universales, de la escultura, sino las características que la han conformado a lo largo de la historia. Eduardo Ramírez escribe y explica la (des)configuración del campo expandido de Krauss:

“Así, en esa historización, encuentra que la categoría de escultura 1) surge como monumento pero luego se desterritorializa (pierde su función memorística, al multiplicarse o desubicarse) y 2) se vuelve autónoma (se vuelve mojón, índice, signo). En los sesenta, por esta desterritorialización y abstracción la escultura se define en contraposición a los espacios en los que (no) está. Así pasa a ser algo que se da en el intersticio del no-paisaje y la no-arquitectura. “Mediante esa expansión lógica, una serie binaria se transforma en un esquema cuaternario que refleja la oposición original y al mismo tiempo, la despliega. Se convierte en un campo lógicamente expandido (...)”.⁵ “Esta definición por contraposición y negación, corre en ambos sentidos, genera, se expande y permea las categorías de las que parte”. Así es como Krauss conforma un marco de análisis para estas nuevas prácticas de campos expandidos. De este modo el campo expandido no sólo queda definido (y así parecemos usarlo) como una práctica artística que se empieza a dar en estos intersticios, al desmaterializarse y autonomizarse, sino que también se establece como un ejercicio teórico que busca proveer nuevas categorías conceptuales para entender estas prácticas. Así, el campo expandido al detectar movimientos, redefine las prácticas artísticas, en este ejercicio de explicación, se genera una expansión de la teoría de los campos disciplinares tradicionales (teoría como conceptualización autónoma, especializada, académica); hacia un giro cultural (teoría como práctica, interdisciplinar, mediática). Y además esta expansión no sólo acontece del arte hacia la vida (como las vanguardias lo proponían); sino que opera, incluso en sentido contrario: de cualquier práctica social, comunitaria, tecnológica hacia el arte”.⁶

5. Rosalind E. Krauss, “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 1996), 289-305.

6. Eduardo Ramírez, “La publicación y su campo expandido: El caso Documenta 12 magazine”, *Salon Kritik*, 24 de abril de 2008, http://salonkritik.net/06-07/2008/04/la_publicacion_y_

Rosalind Krauss en *Notas sobre el índice*, explica la pieza *With my Tongue in my Cheek* (1959), Marcel Duchamp “parece comentar esta relación alterada entre el signo y el significado resultado de la imposición del índice en el seno de la obra de arte”. El signo como objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. Significado como significación o como sentido de una palabra o de una frase.



Fig. 6 Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959.

With my Tongue in my Cheek (1959) es un autorretrato. En esta ocasión la escisión no se plantea en términos de identidad sexual, sino en relación al eje semiótico de icono e índice. Duchamp ha abocetado su perfil sobre una hoja de papel, plasmando su imagen en los términos representacionales del icono gráfico. Sobre este dibujo, coincidiendo con parte de su contorno, ha añadido un vaciado en escayola de su mejilla y su barbilla al área correspondiente. El índice se yuxtapone al icono, y al conjunto se le otorga un título. *Con mi lengua en mi mejilla* es obviamente una referencia irónica, un juego verbal para reexpedir el significado.⁷

El arte de Duchamp contempla y ejemplifica al mismo tiempo esta ruptura entre la imagen y el discurso o, más específicamente, entre la imagen y el lenguaje. Según Rosalind Krauss, la pieza manifiesta una especie de trauma de significación, un trauma provocado por dos acontecimientos, el desarrollo, a principio de la década del siglo XX, de un lenguaje pictórico abstracto o tendente a la abstracción, y la aparición de la fotografía. Intentando huir de lo primero y haciendo un análisis efectivo de lo segundo. ¿Qué tiene que ver el arte de los setenta con todo esto?, una respuesta concisa apuntaría hacia la omnipresencia de la fotografía como medio de representación, esta presencia no sólo se advierte en el caso obvio del fotorrealismo

su_campo_expa_1.php.

7. Rosalind Krauss, “Notas sobre el índice 1”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 1996), 219-220.

sino en todas aquellas experiencias artísticas que se basan en la documentación, los earthworks, el body art, el arte procesual, y por supuesto en el video. “¿Pero, qué significa realmente esa noción de multiplicidad?”.⁸

Simón Marchán Fiz publica *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna* en 1972, como bien explica en la introducción, sitúa a partir de 1960 y hasta 1970 su estudio sobre la transición de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual.⁹ Él mismo cita a Umberto Eco y su definición del arte realizada en 1963, donde señalaba el problema de la poética en el arte moderno y como prevalece sobre el problema de la obra en cuanto a cosa realizada y concreta. Nos hace notar como en el arte tradicional predomina el objeto sobre la teoría y luego con el arte conceptual gana la partida la teoría sobre el objeto y lo procesual sobre la estética de la obra.

1.2. AQUÍ, ALLÍ, ARRIBA... O EL LUGAR. (CONTEXTO FÍSICO E HISTÓRICO)

José Luís Brea hace una ampliación cartográfica de las prácticas escultóricas contemporáneas, en su texto *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*, la práctica artística empieza a pensar en los contextos sociales y de comunicación, se trata de incluir aspectos que anteriormente se quedaban fuera de foco, pone ejemplos citando “las nuevas prácticas sociales que se desarrollan en contextos urbanos o en relación a la ocupación de los espacios de distribución social de información o al propio cuerpo de los sujetos de experiencia”.¹⁰ La comunicación y la interacción, el conocimiento y la experiencia son parte de la práctica artística actual. Jürgen Habermas explica el espacio social y su relación con el espacio público de la ciudad, como lugar de los individuos y de la multitud, lo llama “mundo de la vida”.

De algún modo, el contexto del lugar viene a ser algo así como una traslación de lo que se conoce como contexto discursivo, dónde desde una antropología lingüística el contexto comunicativo se produce desde parámetros y coordenadas espacio temporales que muestran, señalan o indican un lugar (aquí, allí, arriba) o un tiempo (ayer, ahora, hoy) o por último, en las

8. Krauss, “Notas sobre el índice 1”, 209-223.

9. Simón Marchán Fiz, introducción a *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, 10ª ed. (Madrid: Akal, 2010), 11-15.

10. José Luis Brea, “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, *Arte. Proyectos e ideas* 4 (1996) : 13-30.

personas del discurso (yo, tú, él, vosotros), el verbo.

El contexto en las prácticas artísticas para Nicolas Bourriaud teniendo en cuenta el espacio en el cual se deja ver, como forma de intervención. Según Bourriaud, consiste en “explorar su configuración espacial y arquitectónica”, más adelante en los noventa, se trata de explorar “el contexto general de exposición, su estructura general, las características socioeconómicas, en las que se inscribe, sus actores”, y termina manteniendo la idea de Marx sobre la crítica, “que la crítica de lo real que existe por la realidad misma”.¹¹

En *Desvelar lo público*,¹² una conversación entre Antoni Muntadas y el arquitecto Juan Herreros, el primero cree que hay un problema de cómo se ejerce la transmisión de una obra artística, hablando en cuanto a intervenciones en el espacio público y moviéndonos de un lugar a otro del mapa. El artista catalán piensa que el contexto comporta, entre otras partes, una parte física y otra histórica.

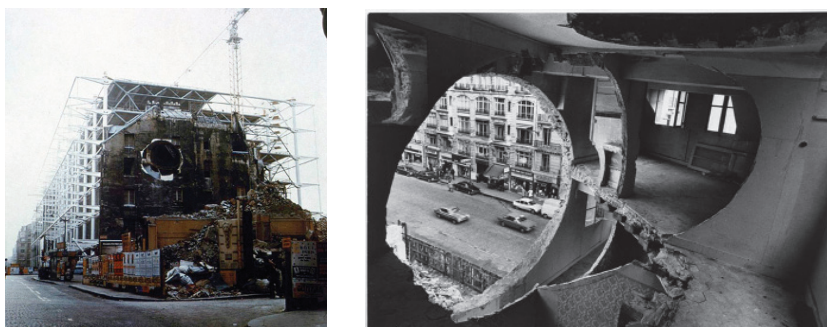


Fig. 7 y 8 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1985.

La contribución de Gordon Matta-Clark a la Bienal de París de 1975, se concreta en el proyecto o acción titulada *Conical Intersect*, en la calle Beaubourg de París. Allí, Matta-Clark puso de manifiesto su crítica hacia el aburguesamiento urbano interviniendo directamente sobre la fachada de un edificio, que se encontraba entre otros dos contiguos del siglo XVII y que se proponían derribar, cerca del Centro Georges Pompidou que estaba entonces en construcción. Para este antimonumento Matta-Clark proponía marcar cierta poética de la ruina en la ciudad, abrió un agujero con forma de cilindro que se introducía imaginariamente en el edificio con un ángulo de 45 grados, para luego salir por el techo. Todo lo que queda son fotografías, videos y películas del proceso de trabajo. Su trabajo incluye la performance y piezas

11. Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, 2ª ed. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 138-139.

12. Juan Herreros y Antoni Muntadas, “Desvelar lo público”, *CIRCO*, n.º 123 (2004), 13.

recicladas. No se puede evitar sentir algo de nostalgia cuando se efectúan demoliciones de los edificios antiguos para dar paso a otros nuevos. Sus “cortes” alteran la percepción del edificio y el entorno circundante.

Las prácticas artísticas contemporáneas, se explican a través del lugar, como parte o porción de espacio, como transcurso de tiempo entre dos sucesos o como la distancia entre dos cuerpos. El lugar es descifrado, teniendo en cuenta el entorno físico o de situación, político, histórico, cultural, en suma, el contexto físico y el contexto histórico son pensados para poder percibir el sitio que ocupa cada elemento y se estructuran como el tejido de un discurso, que puede ser artístico. Un lugar es una ciudad, un texto, un tiempo, una oportunidad, es un puesto de trabajo o un oficio, es el sitio que ocupa cada elemento dentro de una serie. “Un lugar”, para Michel de Certeau, “es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”.¹³ El contexto es observado como conjunto de circunstancias en el que se produce un hecho, un suceso, que tiene historia propia. Cuando los pensamientos se presentan en sociedad e influyen en los individuos como interlocutores se produce la interpretación de los mensajes e intenciones en el acto comunicativo.

Lugar está unido a contexto, el contexto del lugar es un conjunto de factores que condicionan tanto la producción de un discurso como su significado, conjunto de elementos con las circunstancias de espacio y tiempo en las que tiene lugar el evento, elementos con características e intenciones y conocimientos que poseen los participantes. El contexto físico se forma en su misma constitución y naturaleza física, la materia y sus energías, el contexto histórico se basa en la historia y la trascendencia atribuida a determinados sucesos. El contexto en la práctica artística es el entorno o las circunstancias que rodean a una persona determinada, un objeto o cualquier suceso, del cual depende el sentido y el valor de un hecho artístico. Una pieza o una palabra o un fragmento de algo son elementos que se unen, enlazan y entretajan. El lugar, cuando se refiere al uso y su sentido público, José Luís Brea lo define disperso y diversificado, con diferentes partes dentro de una espiral. Brea ubica en el centro de esa espiral al monumento y a lo institucional de la práctica artística escultórica contemporánea y en los extremos un margen ampliado con la cartografía desarrollada por Rosalind Krauss que incluía entre otros los earthworks y el land art, la escultura social, el cuerpo y la performance, la comunicación se ejerce desde lo público y su distribución social hacia la ciudad y su tejido. Como dice Brea, el trabajo o las prácticas artísticas contemporáneas se implican en el contexto, en los

13. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, 1996), 129-130.

problemas sociales, culturales y políticos que afectan a la comunidad en la que se constituye, crea y construye el sujeto.

En 1998, Nicolas Bourriaud escribe en *Estética relacional*, una serie de ensayos que exploran el arte de final del siglo XX, haciendo constar discursos sobre la obra artística como intersticio social o intervalo, como espacio o distancia entre dos tiempos o dos lugares, discursos sobre las relaciones con el otro, sobre participación en diversas conexiones, contratos, encuentros, colaboraciones e intercambios, la práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas”.¹⁴

Las diferentes generaciones de artistas y sus recorridos formativos responden a intereses muy diversos. Pero la relación de los artistas con el ámbito geográfico y un tiempo concreto, habilita un lugar de trabajo que funciona a modo de observatorio de una realidad artística donde nociones como contexto, sistema o comunidad devienen en parámetros a considerar.

Michel de Certeau explica la negación del lugar, ese no lugar, como su ausencia. Marc Augé en su libro *Los no lugares. Espacios del anonimato*, distingue entre “lugares y no lugares”,¹⁵ citando previamente a Michel de Certeau y la distinción que hace entre las nociones de espacio y de lugar, no como opuestos, sino el espacio entendido como un “lugar practicado”.

Para la comprensión del espacio en su amplitud, Michel de Certeau y Marc Augé señalan a dos filósofos, por un lado a Merleau-Ponty y su espacio geométrico, estudiado en *La fenomenología de la percepción*: “La percepción del espacio, eso es, el conocimiento que un sujeto desinteresado podría tener de las relaciones espaciales entre los objetos y su carácter geométrico. El espacio del sueño, el espacio mítico, el espacio esquizofrénico, son verdaderos espacios, pueden pensarse por sí mismos, o no presuponen como condición de su posibilidad el espacio geométrico y, con él, la pura consciencia constituyente que las despliega?”.¹⁶ Y por otro lado a Henri Lefebvre y *La producción del espacio*, que observa el espacio como “un producto social”, siempre político, generado por una lucha de poder, relaciona el espacio social con la vida cotidiana en la ciudad y en paralelo en el hogar, entre la teoría y la práctica. Lefebvre equipara el espacio en el modo de producción y sociedad actual con la mercancía, el dinero y el capital. “De que

14. Nicolas Bourriaud, “El arte de los años 90”, en *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 27-47.

15. Marc Augé, “De los lugares a los no lugares”, en *Los no lugares. Espacios del anonimato* (Barcelona: Gedisa, 1993), 81-118.

16. Maurice Merleau-Ponty, “El espacio vivido”, en *Fenomenología de la percepción*, 3ª ed. trad. Jem Cabanes (Barcelona: Península, 1994), 295-312.

el espacio así producido sirve tanto de instrumento del pensamiento como de la acción; al mismo tiempo, que constituye un medio de producción, un medio de control y, en consecuencia, de dominación y de poder, pero que escapa parcialmente, en tanto que tal, a los que se sirven de él”,¹⁷ escribe. Para Lefebvre hay un espacio abstracto, un espacio real, un espacio concreto o un espacio instrumental, el espacio contiene relaciones sociales. El espacio social incorpora los actos sociales.

Michael Asher realiza en 1974 una instalación en la galería Claire Copley de Los Angeles (Estados Unidos), que consistía en la eliminación de la pared que separaba la oficina de la sala de exposición.



Fig. 9 Michael Asher, *Untitled*, 1974.

La obra de Asher se asocia típicamente con la práctica del arte conceptual y la crítica institucional. Asher retira la pared que separa los espacios de exposición y de oficina, revelando el galerista de otro modo oculto y mostrando como trabaja en su escritorio. Los visitantes de la galería encontraron un espacio cuyo único enfoque aparente era la administración de un negocio. Esta intervención abrió el discurso sobre el mercado, la galería privada, cuestiones sobre el trabajo y el intercambio económico, el “capital” que se mueve alrededor del arte. El cuestionamiento por parte del artista, los galeristas y el espectador era comprender cómo funciona el arte dentro de la estructura social.

Arnold Van Gennep en *Los ritos de paso* (1909) y Victor Turner *El proceso ritual* (1969) remiten, en ambos textos, a umbrales y límites. Van Gennep explica cómo “la serie de los pasos o tránsitos humanos se relaciona también en algunos pueblos con la de los pasos o transiciones cósmicas, con las revoluciones de los planetas, con las fases de la luna”.¹⁸ Y Turner en *El proceso ritual*, habla de los ritos de paso que Gennep denominó fase liminal como “ritos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición

17. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez Gutiérrez (Madrid: Capitán Swing, 2013), 86.

18. Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, trad. Juan Aranzadi (Madrid: Alianza, 2008), 267.

social y edad". Turner escribe: "Los atributos de la liminalidad o de las personas liminales (gentes de umbral) son necesariamente ambiguos".¹⁹

Turner en el ritual, separa liminales y liminoides. "En un trabajo posterior (Turner y Turner, 1978) distinguió entre situaciones liminales (liminal situations) y liminoides (liminoid situations). Las primeras son obligatorias y aparecen principalmente en contextos religiosos. Las segundas, son optativas y características de esferas seculares, como las predominantes en nuestra sociedad moderna, por ejemplo, el tiempo de ocio".²⁰

1.3. AYER, AHORA, HOY... O EL TIEMPO. (OCUPACIÓN. DESOCUPACIÓN Y MUDANZAS)

El hecho artístico o la práctica artística, las formas de hacer, el tiempo en el que se produce el enunciado, es decir el discurso, la duración de las prácticas cuando están sujetas a mudanza, entre todas estas ocupaciones y desocupaciones se produce una secuencia de sucesos que nos permiten establecer un pasado, un presente y un futuro.

Lugar, proporción o espacio libre de tiempo, la mudanza tiene que ver con el tiempo. Observamos como la acción y el efecto de mudar en las prácticas se relaciona con dar o tomar otro estado, forma o lugar, dejar algo que se tenía y tomar en su lugar otra cosa, te puedes mudar de casa, de ropa o de ocupación. La mudanza tiene que ver con el traslado, con el movimiento, con el cambio de lugar, dejar la casa que se habita y pasar a vivir a otra. Mudanza es el resultado del proceso de desalojar, de desocupar para crear el vacío y el silencio del lugar, para volver a ocupar el espacio, los espacios, y para sostener la idea de la ausencia y de la presencia real. La ocupación y desocupación del espacio se establece a modo de viaje, como si fuera una metáfora o una mudanza.

La ocupación y desocupación se explica refiriéndose al espacio como la toma de posesión ya sea de un tiempo o un lugar, un edificio o una caja, asentándose en él o invadiéndolo, esto último desde el punto de vista del poder. En la práctica artística se ocupa o desocupa, llenando o vaciando un tiempo, un espacio o un lugar, se ocupa habitando un espacio y se desocupa haciendo lo contrario, por otra parte el trabajo o la práctica artística se

19. Víctor W. Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, trad. Beatriz García Ríos (Madrid: Taurus, 1988), 101-102.

20. Antonio Miguel Nogués Pedregal, "El ritual como proceso", *academia.edu*, acceso el 4 de marzo de 2015, http://www.academia.edu/1920561/El_ritual_como_proceso.

refiere a la acción de ocuparse, el trabajo como actividad o entretenimiento que impide emplear el tiempo en otra cosa.

En 1981 se instala *Titled Arc*, una escultura de Richard Serra en la Plaza Federal de Nueva York, comisionada por una organización llamada Arts in Architecture. *Titled Arc*, era una pared curvada, de acero, en la mitad del espacio de la plaza, cuando el espectador se movía a través del lugar la escultura cambiaba de aspecto, se contraía y se expandía a causa del movimiento del público y sus diferentes puntos de vista. La pieza generó controversia tan pronto como se instaló. Con el tiempo se propone por parte de la administración y las presiones de algunos grupos sociales su reubicación en otro lugar.



Fig. 10 y 11 Richard Serra, *Titled arc*, 1981.

En 1985 se celebró el juicio, un sector de la población defendía la pieza como obra artística y otra parte se quejaba de que la escultura interfería en el uso público de la plaza. En ese momento, Richard Serra testifica que la escultura es un proyecto “site-especific”, es decir que está pensada para un lugar concreto y específico, que es la Plaza Federal y que el hecho de cambiarla de lugar sería para destruirla. Durante la noche de 1989, operarios de la administración cortarían *Titled arc* en tres partes para dismantelar la pieza, este acto generó una gran cantidad de discusión y polémica sobre lo que hoy llamamos arte público. El papel del gobierno y el poder que ejerce sobre los derechos del artista ante su obra o el rol de lo público que determinan el valor de una obra de arte fueron expuestos a debate.

En *El arte como ocupación: declaraciones para una autonomía de la vida*,²¹ para la artista Hito Steyerl el trabajo se diferencia de la ocupación de diversas formas, por ejemplo, no tiene marco espacial ni temporal. La ocupación conecta con las relaciones de poder, la ocupación pensada como

21. Hito Steyerl, “Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life”, *e-flux*, n° 30 (2011). <http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/>.

actividad, servicio, distracción o implicación, también como conquista o invasión. En el contexto arte, el proceso artístico se transforma en ocupación.

El premio a Jorge Oteiza en la IV Bienal de São Paulo (1957) recompensó a un artista español hasta entonces desconocido, con una obra que presentaba una vinculación con los concretistas brasileños, que trabajaban el plano y su estructura, como Lygia Clark, Lygia Pape o Franz Weissmann. Oteiza planteaba su escultura como un “propósito experimental” centrado en la idea de desocupación del espacio y concebido como una “estética objetiva”. A mediados de los años cincuenta, Jorge Oteiza comenzó a investigar en torno al cuadrado y el cubo como unidades esenciales, la idea era capturar la esencia del vacío, su capacidad para generar a un tiempo energía espiritual y física, por ello se mostró influido por Mondrian, Malevich y Cézanne. Entre otras formas de ocupación o desocupación, el trabajo de Oteiza surgía de una serie de consideraciones conceptuales y de una particular forma de trabajar los problemas escultóricos: en primer lugar está su noción de que toda práctica artística nace de una nada que es nada, para llegar a una “Nada” que es “Todo”. Así, a momentos en los cuales hay un aumento de la expresividad, de la cantidad de materia, y por tanto, el papel del espectador es puramente receptivo, sucederán otros en los que lo importante es la agonía de la expresión, la desocupación de la materia y el papel predominante del espacio, así como un espectador activado frente el vacío de la escultura.



Fig. 12 Jorge Oteiza, *Desocupación no cúbica del espacio*, 1959.

En 1959 tras años de actividad artística, Jorge Oteiza daba por concluida su investigación experimental y abandonaba la escultura para dedicarse a tareas de instigación cultural, política y educación en el País Vasco. Realizada un año antes de que Oteiza dejara la práctica escultórica, *Desocupación no cúbica del espacio* se inscribe en la serie dedicada a *Construcciones vacías* y a las *Cajas metafísicas*. Oteiza despliega en esta obra una compleja combinatoria entre planos escalonados y volúmenes espaciales internos y externos. A la voluntad de preservar el contenido vital de sus obras respecto a la lógica pura o la rigidez analítica de las matemáticas, el escultor vasco opone la biología o la física, ciencias ancladas en la realidad.

Bruce Nauman realiza una pieza artística simplemente andando. *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-1968) es un documento videográfico en blanco y negro donde podemos ver a Nauman caminando alrededor del perímetro de un gran cuadrado marcado con cinta adhesiva blanca. Mientras camina mueve sus caderas exageradamente mientras coloca un pie delante del otro, moviéndose cuidadosamente alrededor del cuadrado. En la pared posterior del estudio hay un pequeño espejo inclinado en el que sus acciones a veces son visibles. Nauman afirmaba que la función del espejo era exponer lo que de otro modo podría mantenerse oculto para el espectador.



Fig. 13 Bruce Nauman, *Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-1968.

Durante los setenta, Charles Ray se ocupa de la escultura como una actividad, más que como un objeto. Charles Ray en la serie fotográfica titulada, *Plank Piece* (1973), documenta el uso de su propio cuerpo como cualquier otro material escultórico. La fotografía estática desmiente el carácter performativo de la actividad presentada. A través de un complejo equilibrio entre el peso y la gravedad del artista, Ray suspendió su cuerpo usando sólo una tabla de madera, creando una imagen mínima, muy gráfica, que es a la vez humorística e inquietante.

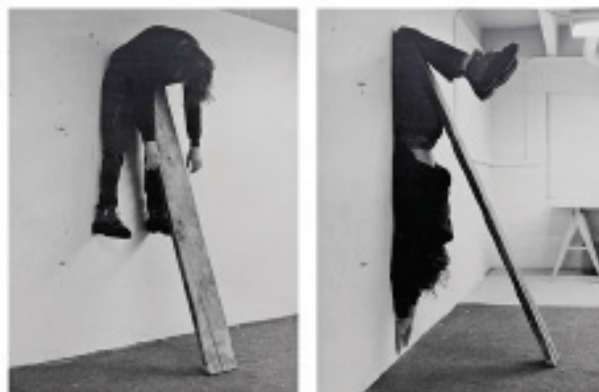


Fig. 14 y 15 Charles Ray, *Plank Piece I y II*, 1973.

Mientras hoy y ahora, podemos preguntarnos: ¿Qué tipos o clases de ocupaciones, desocupaciones y mudanzas se producen en los espacios

otros?. La idea de espacio interior, exterior e intermedio influyen sobre las acciones o actividades humanas al practicarlo, conformando y construyendo su identidad están presentes en nuestra investigación.

1.4. YO, TÚ, ÉL... O EL VERBO. (ESPACIO SOCIAL. IDENTIDAD INDIVIDUAL Y COLECTIVA)

Los agentes y practicantes de la esfera artística intervienen con su producción y comprensión en el discurso artístico afanándose en revelar conocimiento. Los razonamientos, indicios y señales sobre las prácticas artísticas, la fabricación y su entendimiento contribuye en qué hacen, en qué ocurre mientras lo hacen y en el hecho mismo de hacerlo. La forma en que se transmite un mensaje y las características sociales de los interlocutores, con sus factores sociales, culturales y cognitivos, es un proceder para la razón. Mario Bellatin reflexiona sobre tiempo y espacio citando a “Joseph Beuys y su posibilidad de comprimir en una acción cientos de años de actividad artística”.²²

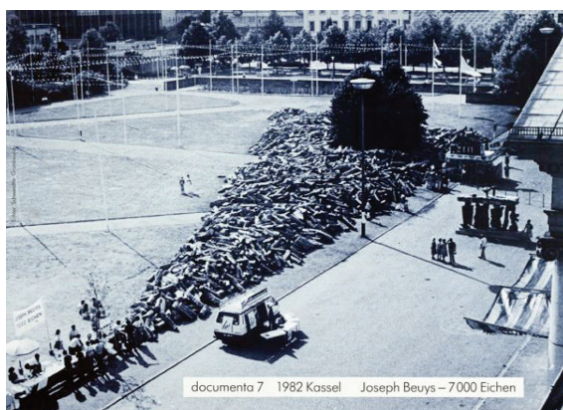


Fig. 16 Joseph Beuys, *7000 Oak Trees*, 1982.

Las acciones de Joseph Beuys son conocidas con el nombre de escultura social. En una acción para el evento artístico Documenta de 1982 celebrado en la ciudad alemana de Kassel, *7000 Oak Trees* (*7000 robles*) Beuys hizo colocar una enorme pila de 7000 bloques de roca de basalto frente a la entrada del museo Fridericianum. Al final del amontonamiento plantó con sus propias manos un pequeño roble.

Las instrucciones fueron muy simples, las rocas sólo podrían moverse de allí, si se plantaba en su nueva ubicación una planta de roble junto

22. Mario Bellatin, prólogo a *El arte de enseñar a escribir*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 12.

a éstas. Hasta que los 7000 robles no estuvieran plantados, las rocas de basalto seguirían allí, creando consciencia en las mentes de autoridades y ciudadanos. Su acción tardó cinco años en completarse, se terminó un año después de su muerte, durante los cuales empresas, el gobierno y los mismos ciudadanos ayudaron a transformar radicalmente el panorama de la ciudad de Kassel. El proyecto da ejemplo e idea de lo que llamamos escultura social, definida como interdisciplinaria y participativa, y el efecto que podía provocar en términos sociales y mediambientales. Beuys explicaba como los *7000 Oak Trees*, era una especie de monumento, que constaba de una parte viva en la planta del árbol, cambiante en el tiempo, y una masa de piedra cristalina que mantenía su forma, tamaño y peso. Mediante la colocación de estos dos elementos uno al lado del otro, la proporcionalidad de las dos partes del monumento nunca sería la misma.

El sociólogo Pierre Bourdieu estudia los espacios y las sociedades, y nos aclara que la construcción del espacio social se divide en el capital económico, el capital cultural y por último el capital social, siendo un espacio de relaciones tan real como puede ser el espacio geográfico. Las diferencias sociales que surgen de estos grupos, son las que dan estructura al sistema o espacio social. Las categorías de espacio social, de espacio simbólico o de clases sociales, para Bourdieu ocupan el mundo social. Para su comprensión tenemos que tener en cuenta la construcción del espacio, las posiciones que desempeñan los hombres y las mujeres que lo construyen, y que al mismo tiempo son contruidos por él mismo, y cómo los agentes o grupos sociales son distribuidos en él en función de su posición. Dice Bourdieu que el espacio de las posiciones sociales se retraduce en un espacio de tomas de posición por intermedio del espacio de las disposiciones, “o de los *habitus*”. *Habitus* relacionado con las descripciones de los ambientes que habitamos.²³

La filósofa Hanna Arendt establece la noción de espacio de aparición: “El espacio de aparición cobra existencia siempre que los hombres se agrupan por el discurso y la acción, y por lo tanto precede a toda formal constitución de la esfera pública y de las varias formas de gobierno, o sea, las varias maneras en las que puede organizarse la esfera pública”.²⁴ Jürgen Habermas delimita en el espacio social el concepto de opinión pública desde el espacio público, lo llama “mundos de vida”, un ámbito de nuestra vida social, para todos los ciudadanos. En cada “conversación” en la que los in-

23. Pierre Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*, 6ª ed. (México: SIGLO XXI, 2005), 30-33.

24. Hannah Arendt, *La condicion humana*, trad. Ramón Gil Novales (Barcelona: Paidós, 2011), 225.

dividuos privados se reúnen como público o como espectadores, “en calidad de destinatarios, consumidores y críticos de arte y literatura” se constituye una porción del espacio público.²⁵

El geógrafo Milton Santos en *Metamorfosis del espacio habitado*, expresa el espacio que nos interesa que es el espacio humano o espacio social, que tiende a cambiar con el proceso histórico. El espacio no es ni una cosa ni un sistema de cosas, sino una realidad relacional. Santos explica tres formas de entender el espacio: “Es importante considerar los tres modos por los cuales el espacio puede conceptualizarse. En primer lugar, el espacio puede ser visto desde un sentido absoluto, como una cosa en sí, con existencia específica, determinada, de manera única. Es el espacio del agrimensor y del cartógrafo, identificado mediante un cuadro de referencia convencional, especialmente las latitudes y longitudes. En segundo lugar, hay un espacio relativo, que pone de relieve las relaciones entre objetos y que existe solamente por el hecho de que esos objetos existan y estén en relación unos con otros. Así, si tuviéramos tres localidades A, B, C, las dos primeras físicamente próximas, mientras que C está mas lejos pero dispone de mejores medios de transporte hacia A, es posible afirmar en términos relativos espaciales, que las localidades A y C están mas próximas entre sí que A y B. En tercer lugar está el espacio relacional, donde el espacio es percibido como contenido, y representa en el interior de sí mismo otros tipos de relaciones que existen entre objetos”.²⁶

Nicolas Bourriaud describe la obra de arte como intersticio social: “La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno”.²⁷ El espacio para Bourriaud es el de la interacción, donde se producen espacios-tiempos relacionales.

En la pieza *Untitled (placebo)*, realizada en 1991 por el artista americano de origen cubano Felix González-Torres, entre 454 y 544 kilogramos de caramelos, individualmente envueltos en celofán plateado, se disponen sobre el suelo como si se tratase de una gran alfombra. La pieza es una “te-

25. Jürgen Habermas, “Estructuras sociales de la publicidad”, en *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, trad. Antonio Doménech (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 69.

26. Milton Santos, *Metamorfosis del espacio habitado*, trad. Gloria María Vargas López de Mesa (Barcelona: Oikos-tau, 1996), 27-29.

27. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, 2ª ed. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 13.

rapia” para el artista, en ella trata el amor entendido como una constelación de emociones y experiencias vinculadas con el deseo y el cuidado hacia el otro. Los caramelos pueden ser tomados por el espectador, se efectúa un gesto entre el artista y el público, dar y recibir, generando relación de uno a otro, con ciertas dosis de intimidad. En palabras del artista, pensaba en hacer una pieza que pudiera desaparecer, una metáfora de la vida misma. Placebo es una sustancia que, careciendo por sí misma de acción terapéutica, produce algún efecto curativo en el enfermo, si éste la recibe convencido de que esa sustancia posee realmente tal acción.



Fig. 17 Felix González-Torres, *Untitled (Placebo)*, 1991.

La interacción social muestra los procesos sociales de construcción de la identidad, disciplinas como la antropología, la sociología o la filosofía nos ayudan a establecer y analizar las relaciones entre personas y grupos o sociedades. La identidad individual y la identidad colectiva se construye entre la diferencia y la similitud, generando en el individuo espacios de pertenencia y participación. La identidad cultural, social e histórica depende del espacio y tiempo en que vivimos.

Para De Certeau, igual que para Foucault, el espacio social o espacio habitado es el resultado de un conflicto permanente entre poder y resistencia al poder, por ejemplo, la ciudad sería el lugar donde el poder es organizado y el espacio social o habitado es el resultado de un conflicto permanente entre ese poder y la resistencia al mismo, un producto de las operaciones que lo orientan, temporalizan, sitúan y lo hacen funcionar. En cada una de estas operaciones o esquemas de acción actúan fuerzas diferentes, algunas más estrictas y disciplinarias y otras en oposición, capaces de forzar ciertas transformaciones.

José Luís Brea establece un eje de las ideas, del uso público de los signos, que iría en una línea de ida y vuelta entre la razón pública y la

comunidad de comunicación a el espacio público o “mundos de vida”, en “los registros de lo imaginario, lo simbólico y lo real”.²⁸ La teoría de Jacques Lacan, hace una constitución del sujeto en sus tres registros: Lo imaginario o pensar con imágenes inicia el estadio del espejo, según Freud, se trataría del pensamiento primitivo, es en este proceso de formación que el sujeto puede identificar su imagen como el ‘yo’, diferenciado del otro. Lo simbólico y que se origina en el lenguaje y lo real, registro que trata de lo que no es imaginario ni se puede simbolizar aquello que no puede expresarse como lenguaje, que no se puede decir o representar.

1.5. ESPACIO Y ESPACIOS OTROS

“El mercado capitalista nos enseña que si un objeto puede ser vendido como arte, es arte. Esta descripción, culturalmente cínica, oscurece una realidad mucho más profunda. Esta realidad es que el propietario del contexto último de la obra de arte determina su destino y su función. La propiedad del contexto, que es una de las formalizaciones del poder, es un hecho político. Esa propiedad es tan fuerte que incluso las manifestaciones que son y contienen material subversivo, son rápidamente comercializadas”,²⁹ plantea Luís Camnitzer.

Camnitzer propone como único argumento que hoy se puede hacer a favor de un arte que tenga su propio espacio como disciplina el hecho de que el arte puede ser utilizado como un territorio de libertad, un lugar en el cual se puede ejercer la omnipotencia sin el peligro de ocasionar daños irreparables. Es, por lo tanto, una zona en la cual podemos experimentar y analizar los procesos de la toma de decisiones. Es una zona en la cual podemos hacer algo “ilegal” sin el peligro del castigo. Pero aún ahí, en ese campo teóricamente privado, estamos experimentando con el poder.

Lefebvre en *La producción del espacio* anota como Hegel y Marx explican el concepto de producción dividiendo por un lado, la producción de productos: Las cosas, los bienes, las mercancías, y por otro lado, la producción de las obras: Las ideas, los conocimientos, ideologías, las instituciones y las obras de arte. En este aspecto el trabajo de Lefebvre sobre la producción del espacio nos brinda un marco teórico dentro del cual podemos tratar de acercarnos a este proyecto de espacializar resistencias. Lefebvre

28. José Luis Brea, “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, *Arte. Proyectos e ideas* 4 (1996) : 13-30.

29. Luís Camnitzer, “La enseñanza del arte como fraude”, *Esfera pública* (blog), 21 de marzo de 2012, <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.

identifica tres claves o momentos en la producción del espacio: Las prácticas espaciales, por otra parte las representaciones del espacio y por último los espacios de representación. Las prácticas espaciales se refieren a las formas en que nosotros generamos, utilizamos y percibimos el espacio, un espacio concreto, “la práctica espacial de una sociedad se descubre al descifrar su espacio”, este argumento está avalado por Habermas que se refiere a estos procesos como los “mundos-vida”. Por el otro lado estas prácticas espaciales están asociadas con las experiencias de la vida ordinaria y las memorias colectivas de formas de vida más personales e íntimas, entre la realidad cotidiana, el uso del tiempo, y la realidad urbana, lugares de trabajo, la vida privada o de ocio. Las representaciones del espacio se refieren a los espacios concebidos de una lógica particular por medio de saberes técnicos y racionales, “el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas fragmentadores...”. Así ha surgido un espacio abstracto. “Las concepciones del espacio tenderían hacia un sistema de signos verbales”. Los espacios de representación son los espacios vividos que representan formas de conocimientos a través de imágenes, es el espacio de los habitantes y de los usuarios. Estas construcciones están arraigadas en experiencia y constituyen un repertorio de articulaciones caracterizadas por su flexibilidad y su capacidad de adaptación sin ser arbitrarias. Los espacios de representación no necesitan obedecer a reglas de consistencia o cohesión. “Se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar”. Los tres momentos identificados por Lefebvre en la producción del espacio necesitan ser considerados como interconectados e interdependientes. Dice Lefebvre: “La tríada percibido-concebido-vivido”.³⁰

En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau, observa el espacio como diagrama de lo que sucede en la calle, el lugar se pierde para dar paso al umbral o la frontera. La distinción planteada entre espacio y lugar sirve para delimitar campo. “Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo ‘propio’: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio ‘propio’ y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” y continúa: “Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades”.³¹ Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo

30. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez Gutiérrez (Madrid: Capitán Swing, 2013), 97-99.

31. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, 129-130.

orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictivos o de proximidades contractuales. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio”. En suma el espacio es un lugar practicado. De esta forma, leer o la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito. Con el mismo sentido, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se trasforma en espacio por la intervención de los caminantes. Los relatos efectúan pues un trabajo que, incesantemente trasforma los lugares en espacios o los espacios en lugares.

Como dice Manuel Delgado en *El animal público*: “Existe una analogía entre la dicotomía lugar/espacio en Michel de Certeau y la propuesta por Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, entre el espacio geométrico/espacio antropológico”. Así pensando en el lugar y el espacio geométrico, una cosa o está aquí o está allí, en cualquier caso siempre está en su sitio. Espacio y espacio antropológico, un espacio existencial, toda existencia es espacial, vivencial y fractal. Delgado termina: “Escenarios de lo infinito y de lo concreto”.³²

El artista mexicano Gabriel Orozco, intenta imitar el horizonte del bajo Manhattan, con cosas, objetos, escombros y desperdicios encontrados en el lugar. El proceso escultórico puede servir para preparar un cuadro fotográfico. El crítico y profesor Hal Foster escribe: “Envolviendo medio con medio, espacio con espacio, isla con isla, Orozco suele obtener complacencias críticas de las, si no dolorosas, ironías de dislocación y dispersión. Tras los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 esta obra de imitación subversiva ha adquirido también un nuevo significado en cuanto imagen de la rememoración, del venir después y del seguir viviendo”.³³



Fig. 18 Gabriel Orozco, *Island Within an Island*, 1993.

32. Manuel Delgado, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. (Barcelona: Anagrama. 1999), 39-40.

33. Hal Foster, “Este funeral es para el cadáver equivocado”, en *Diseño y delito*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal. 2004), 123-143.

Island within an Island, isla dentro de una isla, es una intervención considerada “leve”, que interacciona con el entorno inmediato, las prácticas de Orozco se acercan al Povera, al Minimalismo y los llamados Earthworks. El objeto sufre un desplazamiento que “provoca” la imagen.

Marc Augé adopta el concepto de no-lugar, opuesto a cualquier punto que identifica, relaciona o que es histórico: el plano; el barrio; el límite del pueblo; la plaza pública con su iglesia o el monumento histórico. Desplazamiento de líneas, que atraviesa, que viaja, que practica el espacio, que anda el espacio. Los análisis sociales no pueden prescindir de los individuos y a la vez el análisis de los individuos no puede ignorar los espacios que ellos transitan, los no-lugares.

Félix Duque en *Arte público y espacio político*³⁴ hace un homenaje al libro *El arte y el espacio*, de Heidegger, estudiando la técnica en el paisaje industrial, la transformación del espacio por la escultura frente a la arquitectura y el urbanismo, planteando cómo la planificación del espacio es política (poder). El lugar del individuo en el espacio público es el espacio urbano y el espacio natural, y en el espacio privado es el espacio museo, la galería o la colección. “El hombre existe en el espacio al dar lugar al espacio, y en cuanto que ya de siempre ha dado lugar al espacio”.³⁵

La idea de Espacio, según Javier Maderuelo, se centra en la escultura y sus desbordamientos, y establece una “dialéctica entre lo arquitectónico y lo escultórico contrastando y llevando al límite las disciplinas”.³⁶ En *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, en la introducción del libro Javier Maderuelo escribe:

La escultura actual está “raptando” parcelas del “espacio” físico y conceptual de la arquitectura al pretender extender sus límites sobre áreas tradicionalmente reservadas a la práctica arquitectónica, mientras que la arquitectura, inconscientemente, ha ido abandonando sus intereses en el mundo de las Bellas Artes, aunque la arquitectura también se ha beneficiado de esta supuesta intrusión de la escultura en su “espacio”, reaccionando con propuestas arquitectónicas más desprejuiciadas desde el punto de vista disciplinar y formal.³⁷

34. Félix Duque, *Arte público y espacio político* (Madrid: Akal, 2001), 13.

35. Martin Heidegger, “El arte y el espacio”, en *Obsevaciones relativas al arte - la plástica - el espacio / El arte y el espacio*, ed. Pedro Manterola Armisén (Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, 2003), 113-137.

36. Javier Maderuelo. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: Akal, 2008).

37. Javier Maderuelo, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura* (Ma-

En contradicción con la producción y el capitalismo, contra las imágenes y la información, en una sociedad espectacular, Maderuelo escribe: “el mundo a la vez presente y ausente que el espectáculo hace visible es el mundo de la mercancía que domina toda vivencia”³⁸, si analizamos la dificultad de establecer vínculos, tanto materiales como afectivos con el espacio que nos rodea y el lugar contemporáneo donde nos situamos se trataría de propiciar contactos entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo social, lo visible y lo invisible, lo valioso y lo funcional. Los espacios otros, los espacios que existen, lugares estables, lugares intangibles, los espacios que no existen y se vuelven preguntas, el espacio es una duda. Georges Perec planteaba la noción de espacio y después seguía con una continuación y fin entre paréntesis, hablaba de espacios frágiles, donde el tiempo llegaría a desgastarlos y a destruirlos. Formas de hacer, es tratar de revelar cosas, o no, retener, detener, guardar, conservar, arrancar, liberar, pensar en los espacios y en las siguientes divisiones; espacio interior, espacio exterior, espacio intermedio y por último, practicar el espacio.

Francis Alys en *Paradox of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)*, acción realizada en Ciudad de México (1997), arrastró un bloque de hielo durante casi doce horas hasta que se diluyó al derretirse en las calles de la ciudad, el título de la pieza (a veces el hacer algo no conduce a nada) nos ofrece una idea que habla sobre los esfuerzos frustrados en nuestra vida cotidiana.



Fig. 19 Francis Alys, *Sometimes Doing Something Leads to Nothing*, 1997.

Comenzamos este primer capítulo con un fragmento de Paul Valéry, en el cual se relacionaba la técnica y las Bellas Artes, los cambios y transformaciones que se producirían en la idea de arte. La ética y el compromiso expresado por Walter Benjamin en el texto *El autor como productor*, exige en la práctica calidad sobre la técnica, el artista trataría de elaborar y formalizar

drid: Mondadori, 1990), 21.

38. Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luís Pardo, 2ª ed. (Valencia: Pre-Textos, 2002), 52.

experiencias en la práctica artística con una cierta postura, con una cierta actitud, expresando las ideas de manera eficaz, revelando experiencias, “la de reflexionar sobre su posición dentro del proceso de producción”.³⁹

La teoría y la práctica se produce ante nuestros ojos, las ideas surgen al plantear la causa de cualquier fenómeno, la hipótesis se contrasta de manera experimental y práctica. La investigación muestra y analiza nociones o conceptos sobre la naturaleza del arte, la construcción de propuestas artísticas como actividad o como ocupación que mueven el mundo en otros espacios destacan en nuestro interés. Desintegramos, destruimos, ocupamos estructuras y organizaciones, el mundo puede ser visto desde otros puntos de vista, bajo otros prismas, para establecer una definición actual y personal del espacio, a partir de las investigaciones teóricas y prácticas de MP&MP Rosado (Miguel Pablo Rosado Garcés y Manuel Pedro Rosado Garcés). Esos otros espacios se investigaron en los 15 últimos años aproximadamente, el estudio de otros espacios afectan a la construcción del ser humano, del yo y la colectividad, se definen como: espacio interior, espacio exterior, espacio intermedio y practicar el espacio.

39. Walter Benjamin, “El autor como productor”, en *Obras*, libro 2, vol. 2 ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada, 2009), 297-315.

espacio interior

espacio exterior

espacio intermedio

practicar el espacio

CAPÍTULO 2. EL ESPACIO INTERIOR O LA PARTE DE ADENTRO Y EL SENTIR DEL ALMA

- 2.1 LA INTIMIDAD O EL MIEDO ESCÉNICO**
(Sombras, espejos mágicos, intervalos, gemelos y transformaciones)
- 2.2 EL CUARTO-GABINETE, MIRAR ADENTRO Y EL COMPLEJO JONÁS**
(De la casa, la concha y la gruta de Gaston Bachelard al complejo Jonás de Peter Sloterdijk)
- 2.3 HABITAR COMO TRANSITIVO. HABITAR LA VIDA.**
(De la funda de Walter Benjamin a las hojas de hierba de Walt Whitman)
- 2.4 PARTE PRÁCTICA**
 - La Intimidad
 - El retrato de Dorian Gray
 - Han dormido mucho tiempo en el bosque
 - Afecto
 - La metamorfosis
 - Cuarto-gabinete
 - Profeta y ballena
 - Imagen
 - De lo de dentro y de lo de fuera
 - Vea usted, aquí estaba...
 - Contengo multitudes
 - Uso externo, uso interno

Quizá haya un vínculo entre la reducción del espacio habitable y la creciente configuración del interior.

“El interior, la huella”. *El libro de los pasajes*. Walter benjamin.

Espacio interior es parte del título del segundo capítulo, lo interior está en la parte de adentro y se siente en el alma, es el espacio habitado, construido o consumido, es la parte interior de algo, es el lugar ocupado, de la intimidad, del silencio y de lo privado. En un primer apartado, estados como la identidad, la alteridad, el doble, el otro y la intimidad se reúnen para reflexionar sobre la sombra, el espejo, el reflejo, lo gemelar o la transformación. En la siguiente parte explicamos el hecho de “mirar adentro”, la fenomenología de la imaginación material, el espacio vivido y el psicoanálisis de los elementos sobre la intimidad material y el complejo-jonás, coloca a todo ser humano que conoce el aire libre en una relación inconfundible con un interior oscuro lleno de posibilidades. Por último, lo cotidiano o lo doméstico lo describiremos en habitar como transitivo y “habitar la vida”, esto nos da “una idea de la rabiosa actualidad que esconde esta conducta. Consiste en fabricarnos una funda”, escribía Walter Benjamin.

En este capítulo se detallan proyectos personales de las prácticas artísticas y específicamente escultóricas, las prácticas artísticas escultóricas de MP&MP Rosado, como: *La Intimidad. Han dormido mucho tiempo en el bosque. Afecto, El retrato de Dorian Gray. La metamorfosis. Cuarto-Gabinete. Profeta y ballena. Imagen. De lo de dentro y de lo de fuera. Vea usted, aquí estaba.... Contengo multitudes y ...uso externo, uso interno.*

CAPÍTULO 2. EL ESPACIO INTERIOR O LA PARTE DE ADENTRO Y EL SENTIR DEL ALMA.

Todo ser humano, por el hecho de mirar adentro
se convierte en un Jonás, o más exactamente:
en profeta y ballena.

Esferas I. Peter Sloterdijk.¹

2.1. LA INTIMIDAD O EL MIEDO ESCÉNICO. (Sombras, espejos mágicos, intervalos, gemelos y transformaciones)

En el vocabulario corriente, la palabra intimidad ha adquirido diferentes acepciones y se usa en variados sentidos. Como acepción más extendida es la esfera íntima y reservada de una persona o de un grupo. En la declaración universal de los derechos humanos, el artículo nº 12, dice:

El derecho a la intimidad. Nadie será objeto de injerencias arbitrarias en su vida privada, su familia, su domicilio o su correspondencia, ni de ataques a su honra o a su reputación. Toda persona tiene derecho a la protección de la ley contra tales injerencias o ataques.

El espacio interior está en la parte de adentro y se siente en el alma, es el espacio habitado, construido o consumido, es la parte interior de algo, es el lugar ocupado, de la intimidad, del silencio y de lo privado. Para José Luís Pardo, existe una confusión entre la intimidad y la privacidad, llamando intimidad a lo que solamente es privacidad, así, publicidad y comunidad se planean como límites y como condición de posibilidad del otro, citando a Pardo: "...el espacio está en los lugares o, dicho de otro modo, el espacio está en los lugares y no los lugares en el espacio".² El profesor y filósofo Ángel Gabilondo, aclara que cuando se habla de "más íntimo" no quiere decir "más dentro", la subjetividad se despliega histórica y lingüísticamente, en concreto como pliegue y, en esa medida, como lenguaje.

Este trabajo es el resultado de un antiguo proyecto de investigación y trabajo práctico iniciado hace ya algunos años. En los comienzos, la tarea de investigación se basaba en el estudio de nociones como identidad, alteridad, comunidad, otredad, mismidad, el doble, el espejo, el reflejo, la

1. Peter Sloterdijk, *Esferas 1. Burbujas*, trad. Isidoro Reguera, 2ª ed. (Madrid: Siruela, 2003), 99.

2. José Luís Pardo, *La intimidad* (Valencia: Pre-Textos, 1996), 160.

sombra y la figura de los gemelos, la imagen ideal en la búsqueda del doble. Escritores como Georges Bataille, Maurice Blanchot o Giorgio Agamben nos convocan a diferenciamos a hacernos pensar en cómo nos construimos y en cómo formalizamos nuestras relaciones con el otro. El crítico Hal Foster conecta en *Una parte que falta*,³ a Sigmund Freud con la instalación de Marcel Duchamp, Etant Donnés (1946-1966) y el trabajo plástico de Robert Gober, entrelazando palabras como miedo, deseo y dolor, también insinuaba que nuestros traumas de identidad y diferencia son sociales e históricos. Continúa Hal Foster con lo informe en Bataille, lo abyecto en Julia Kristeva o lo traumático en Lacan, y podríamos añadir, la idea del doble en Dostoievsky y Jorge Luis Borges o Hans Bellmer y Thomas Schütte.

En 1919, Sigmund Freud escribe *The uncanny*, traducido como *Lo ominoso*, empieza su artículo proponiendo una primera aproximación al término abominable o siniestro, que causa extrañamiento, esta palabra pertenece al orden del lo terrorífico y deviene en una pregunta sobre lo familiar y lo amenazador. Explica la palabras alemanas “unheimlich” que es opuesta a “heimlich” (íntimo), “heimisch” (doméstico) y “vertraut” (familiar). El artista americano Mike Kelley dirige una aproximación a este texto de Freud comisariando una exposición en 2004:

“La exposición, en sí misma, consiste basicamente en esculturas figurativas, un recorrido desde la antigüedad hasta hoy, las cuales tienen un aura misteriosa sobre ellos, también incluye objetos no artísticos como modelos para el examen médico, taxidermia o médicos, escoge diferentes piezas artísticas, partes humanas, muñecos, máscaras y películas de efectos especiales, etc., que tuvieran una cualidad similar”.⁴ (Trad. del autor).

En el relato fantástico *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann (1817), nos introduce en la obsesión por la pérdida o el desdoblamiento del yo, la fantasía en el cuento literario alemán es símbolo de una realidad oculta. En el texto notamos la transformación, la indeterminación de las formas y la confusión de géneros, humano y animal a la vez.

Entre 1797 y 1998, Francisco de Goya dibujó con pluma y lápiz, la serie *Espejo mágico*, la deformación se desarrolla a través del espejo, la maja se refleja como una serpiente, el dandi como un mono, el estudiante como una rana y el alguacil como un gato. La apariencia entre lo físico y lo

3. Hal Foster, “Una parte que falta”, en *Dioses prostéticos*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2008), 362-373.

4. Mike Kelley, “A new introduction to *the uncanny*”, en *The uncanny*, ed. Christoph Grunenberg (Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004), 9-12. Catálogo de exposición.

moral; la risa y lo ridículo; el mundo de lo racional y lo irracional; la inversión e intercambio de ambos reinos son usados como pantallas de proyección de la sociedad del momento.



Fig. 1 Francisco de Goya, Alguacil / gato, 1797-1798.

En *Orden y Caos*, José Miguel García Cortés plantea lo monstruoso o la fragilidad del orden social, la aparición del otro, el tema de la sombra y de los gemelos, Cortés escribe: “La fusión total tan sólo será posible a través de la muerte, de la muerte de la pareja monstruosa”⁵. Al igual que Cortés, Victor I. Stoichita en *Breve historia de la sombra* hablan de la sombra como primera representación del alma. En este sentido, Stoichita se remonta a los orígenes y cita a Plinio y su *Historia Natural*, también menciona el mito de la caverna de Platón, la metamorfosis de Ovidio, la representación de la sombra en el estadio del otro y el espejo como el estadio de lo mismo; “la fábula pliniana, captar la semejanza mediante el silueteado de la sombra era posible porque el modelo y el artista eran dos personas distintas. La imagen/sombra era la semejanza del otro (y no de sí mismo) y ésta se manifestaba exclusivamente de perfil”.⁶ El artista americano Vito Acconci (1940), realiza la película, *Shadow Play* (1970), en ella podemos analizar su trabajo con el cuerpo y cómo se relaciona con el espacio, igualmente detalla la relación de su cuerpo con el otro, la sombra que genera él mismo. El lenguaje y el espacio están presentes en esta pieza.



Fig. 2 Vito Acconci, *Shadow Play*, 1970.

5. José Miguel García Cortés, *Orden y caos* (Barcelona: Anagrama, 1997), 115.

6. Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, trad. Anna María Coderech (Madrid: Siruela, 1999), 44.

Las diferentes formas de hacer del colectivo MP&MP Rosado comienzan con el estudio de diferentes conceptos como la sombra, las máscaras o el doble, de manera general, y específica en la condición de ser gemelos.

El trabajo de estos dos artistas, en este sentido, ha ido configurándose a modo de sucesivos y elaborados ensayos emocionales, y de imponente visibilización tridimensional, contribuyendo con ello a la intensificación de las múltiples posibilidades de la actividad artística como próspero y prometedor lugar de encuentro, relación y colisión, por una parte, y como poderoso dispositivo de activación de la memoria y sus propiedades afectivas, por otra.⁷

Como bien dice Manel Clot, estos ensayos emocionales comienzan a visualizarse en el año 2001 con el proyecto titulado *La intimidad* de MP&MP Rosado (véase Parte Práctica, Lámina 1). La puesta en escena consistía en tres piezas realizadas en arcilla cocida a tamaño natural representando los personaje en el espacio interior, vacío, apoyados sobre la pared y el suelo se planteaba algo verosímil a través de la máscara, dos personajes portaban caretas de ellos mismos, qué contradicción ocultarse detrás de uno mismo, otro tercero llevaba la de un animal. En el suelo esparcidas varias copias de máscaras y alguna más de distintos animales. Intentando mostrar las dos personalidades del individuo, la que exhibe ante la sociedad y la que subyace en lo profundo e íntimo de su ser. Tres personajes con atributos de actor, trataban de velar su rostro en su afán de ocultar frustraciones o temores. La careta que ellos mismos llevan es natural, es una imitación de la realidad y está tan bien lograda que no se distingue de su original. Los personajes en escena deambulan y poseen un juego de máscaras que les permiten transgredir su propia personalidad.



Fig. 3 MP&MP Rosado, *La intimidad*, 2002.

Tarjeta de invitación de la exposición.

7. Manel Clot, "Miedo escénico (y un imposible reflejo)", en *MP&MP Rosado*, ed. Galería Pepe Cobo (Sevilla: Galería Pepe Cobo, 2002). Catálogo de exposición.

La idea de un personaje con máscara de animal incide en la inversión del orden, en cómo reinos, sexos y clases sociales intercambian sus papeles, se nos muestra lo irracional, lo irónico, lo oculto y lo erótico. La idea implícita de abstraer la personalidad, de presentarse y negarse simultáneamente, a través de una especie de auto exposición. El juego se propone desde un punto de vista emocional, por tanto, permisividad, exceso, inversión y travestismo justifican la alegría como alteridad contra la ausencia, la nada, o el abismo que es la angustia. Manel Clot en el mismo texto explica:

Éste será uno de los principales ámbitos contextuales y perimetrales en cuyo seno se vienen desarrollando los sistemas operativos de MP&MP Rosado: las narraciones y performatividades escénicas, el doble fantasmático y la sombra del (un posible) reflejo gemelar espejeante y autoritario, las nuevas economías de la ficción, la radicalización y sexualización del sujeto y sus posiciones —el sujeto político, el discursivo, el identitario—, los estatutos de la representación y las tecnologías del presente, la transversalidad material y la pluralidad formal, la idea de un afuera como espacio referencial más allá del mundo exterior, la experiencia de mundo, las génesis del relato contemporáneo...⁸

Juan Vicente Aliaga detalla el trabajo titulado *La intimidad* de MP&MP Rosado, en estos términos:

De la misma manera se desconoce la significación de una de las figuras apostada junto a la pared, descalza (¿desprotegida?) con una máscara en la cabeza, lo que le imprime un aire monstruoso; una máscara o segunda piel que al parecer se ha puesto tras desechar la que yace en el suelo, a la sazón, de un animal. La pieza se titula *La intimidad* (2002). En la instalación que hicieron para la exposición de la galería Pepe Cobo, en Sevilla en ese mismo año, esta obra hacía guiños a otra semejante pero calzada y que lucía en la cabeza una máscara bifronte. No lejos de estas dos piezas una tercera sentada en el suelo, en ademán infantil, llevaba la testa de un lobo, lo que casaba a la perfección con la atmósfera inquietante de un bosque hipnotizante procedente de dos fotografías, completando de esa manera la instalación en un círculo de cuentos de hadas con final trágico.⁹ (Traducción Yolanda Vázquez Tévar).

Igualmente, la figura de Robinson Crusoe y su relación con Viernes va a ser el centro de estudio para nuestras investigaciones partiendo de varios textos. Por un lado, la novela de Daniel Defoe publicada en 1719, *Robin-*

8. *Ibíd.*

9. Juan Vicente Aliaga, "MP&MP Rosado, harder will be the fall" en *EmotionReason*, ed. Isabel Carlos (Sídney: Biennale of Sydney, 2004), 190. (Traducción Yolanda Vázquez Tévar).

son *Crusoe*, por otro lado, *Viernes o los limbos del pacífico* de Michel Tournier y por último, *Foe* de J. M. Coetzee. Para Tournier, si Viernes se hace Robinson, el Robinson anterior, amo del esclavo Viernes, a él no le queda otro remedio que convertirse a su vez en Viernes, esclavo de otro tiempo. Dos seres semejantes, como si se tratara de gemelos, son una especie de Caín y Abel. Al llegar a la isla, Crusoe se encuentra a un salvaje llamado Viernes, Robinson le enseñará lo que para él es ser civilizado, establece una estricta organización, con sus costumbres y ceremonias, intentando por ejemplo, que coma con utensilios, creando unas normas, las cuales habrá que cumplir para que todo marche bien en cuestiones de convivencia. Poco a poco Viernes irá aprendiendo en el contexto pero sin llegar a entenderlo del todo, también se dará ese aprendizaje en Crusoe pero de modo contrario, irá adquiriendo manías de salvaje. Viernes para Tournier es el antirobinson. Uno quiere ser el otro y al revés. Contra la soledad, la ilusión óptica o el espejismo, el baluarte más seguro es nuestro compañero, nuestro vecino o nuestro amigo. Al final del libro vamos asistiendo a ese momento en el que hay una clara semejanza entre su rostro y el de su compañero, podemos leer: “Si Viernes era Robinson, el Robinson de antaño, amo del esclavo Viernes, a él no le quedaba otro remedio más que convertirse a su vez en Viernes, el Viernes esclavo de otro tiempo”.¹⁰ En *Foe*, Coetzee reescribe el clásico de Daniel Defoe. Susan Barton, superviviente de un naufragio, será compañera de Cruso y su sirviente Viernes en la isla desierta. La periodista regresa a Londres con la intención de que el autor de la novela escriba lo que aconteció en la isla: “Querido Foe: He redactado una escritura dándole a Viernes la libertad y la he firmado en el nombre de Cruso. Después la he metido en una bolsita, la he cosido y se la he colgado a Viernes del cuello con un cordel”.¹¹ Todo este pasaje recuerda a esa otra obra de la literatura titulada, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, donde podemos leer:

Miró a su alrededor y vio el cuchillo con el que había apuñalado a Basil Hallward. Lo había limpiado numerosas veces, hasta que no había quedado en el ninguna mancha. Estaba muy brillante y centelleaba. Igual que había matado al pintor, mataría la obra del pintor y todo lo que significaba. Mataría el pasado; cuando estuviera muerto, él sería libre. Mataría aquella monstruosa vida espiritual y, sin sus odiosas advertencias, él estaría en paz. Agarró el cuchillo y apuñaló el retrato con él.¹¹

En *El retrato de Dorian Gray*, Dorian desea permanecer siempre tan

10. Michel Tournier, *Viernes o los limbos del pacífico*, trad. Lourdes Ortiz, 8ª ed. (Madrid: Alfaguara, 2004), 223.

11. Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, trad. María Cándor Orduña, il. MP&MP Rosado (Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2008), 315.

bello como se le ve en el retrato que le ha pintado su amigo Basil. Los pecados, la envidia, el odio y el paso del tiempo se reflejan en el cuadro, pero no en su cuerpo. Las ilustraciones que MP&MP Rosado realizan en 2008 (veáse Parte Práctica, Lámina 2) para la editorial Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores es un proyecto en el cual la representación naturalista y narrativa del relato está tratada de manera podríamos decir oblicua, se escenifica y fotografía los ambientes y escenas en pasado, presente y futuro, sin un tiempo marcado. El encargo comienza con la idea de envolver el libro, como si fuera el cuadro, al pasar la portada, encuentras tu reflejo en el espejo, la imagen del lector convertido en personaje, y siguen 41 imágenes mezcladas con las palabras.

En el artículo *Toda la provocación oculta en un retrato*, de Vicente Molina Foix, puede leerse:

Los Rosado tienen su enrarecido mundo propio, y nadie espere de sus láminas el correlato naturalista del libro, los fondos victorianos, el arma del suicidio y el arma del crimen; tampoco una versión en técnica mixta del retrato degenerado del bello Dorian. Y, sin embargo, a su modo, al esfumado “modo rosado”, Wilde aparece en esas imágenes de MP & MP elocuentemente transubstanciado, leído, desleído, desarmado y revestido con una poesía de invención que, aun en los destellos más inesperados o anacrónicos, nunca es caprichosa. Sombras en danza, luces de candilejas, subsuelos, un muestrario completo (pero ajado) de guardarropía para fantasmas. “Las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros”. La esencia inquietante de ese verso del Lorca de Poeta en Nueva York está en la mirada aviesa y penetrante que los hermanos Rosado dirigen al marco de un cuadro perverso y al color peligroso de un ángel con demonio.¹²

En el relato de J. M. Coetzee, *Foe*, el personaje principal llega a la isla donde está Cruso y Viernes, todo el desarrollo del argumento se debate en un intercambio de identidades. Si la intimidad cuestiona el principio de identidad y alteridad, la imagen ideal en la búsqueda del doble se produce en la figura de los gemelos, el nacimiento de los univitelinos produce graves conflictos de soberanía, el hermano, el otro, es visto como un rival contra el cual se produce un obsesivo odio y se le desea la muerte para poder seguir viviendo.

En la película *Dead Ringers* (Inseparables), no sólo se da un desenlace violento sino que desde el principio estudia una historia de gemelos

12. Vicente Molina Foix, “Toda la provocación oculta en un retrato”, *El país semanal*, 9 de noviembre de 2008, http://elpais.com/diario/2008/11/09/eps/1226215609_850215.html.

y sobretodo detalla esa inefable tristeza que posee la existencia humana, los personajes están desconcertados, confusos y frustrados. La película de David Cronenberg, registra la estrecha relación de dos hermanos gemelos, ambos ginecólogos, cuya relación personal se confunde en una tercera persona que desencadenará horror y muerte.

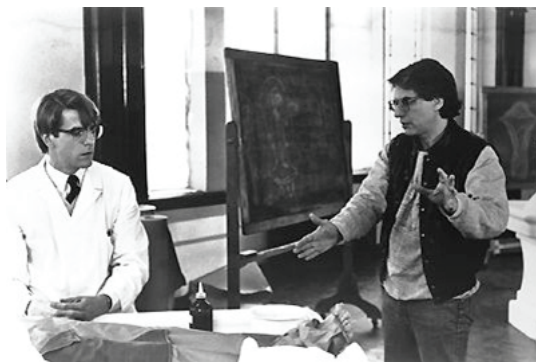


Fig. 4 David Cronenberg, *Dead ringers*. 1988.
David Cronenberg señala al actor Jeremy Irons.

La relación entre identidad y diferencia en los hermanos gemelos se percibe, por una parte, en la imagen de dos en uno mismo, y por otro lado, en el deseo de ser diferentes. Lo monstruoso nos es velado desde el principio, la unión al final se producirá a través de la muerte, la muerte del doble o él mismo. Escribe José Miguel Cortés:

La visión que Max Ernst tenía de los bosques queda plasmada en unos cuadros basados en una experiencias subjetivas que revelan la coexistencia de la luz y las tinieblas, la realidad y el sueño, la amenaza y la esperanza. Bosques que se alzan como una infranqueable barrera entre el hombre y la naturaleza (por ejemplo, en *Bosque-arista*, 1927), que reflejan una visión de profunda soledad y mágico encantamiento (patente, por ejemplo en *han dormido mucho tiempo en el bosque*, 1927) que enfatizan el impenetrable y hostil carácter del lugar (*El bosque Inbalasamata*, 1933), los cuadros de Max Ernst se mueven en un equilibrio perfecto entre lo explícito y lo ambiguo, los dos reflejan una inmovilidad absoluta y se refieren a la mirada interior¹³.

Algo similar ocurre en el proyecto de instalación de MP&MP Rosado titulado, *Han dormido mucho tiempo en el bosque*, 2002 (véase Parte Práctica, Lámina 3), de nuevo en escena podemos contemplar dos piezas producidas en arcilla cocida y tres troncos de árbol en el mismo material. Uno de los personajes está tumbado en el suelo de la sala, bocarriba, no sabemos si descansa o yace inerte. El otro se encuentra apoyado sobre una de las paredes y con la cara mirando hacia ésta, ambas inestables y a la vez fugitivas. Los actantes están vestidos de la misma forma, por lo tanto no

13. Cortés, *Orden y caos*, 171.

sabemos si son dos personas iguales o la misma en dos tiempos diferentes, o un único ser que ocupa dos lugares en el espacio.



Fig. 5 MP&MP Rosado, *Han dormido mucho tiempo en el bosque*, 2002.

José Luís Pardo escribe: “Uno que no es uno sino ‘doble’, dos que no son dos sino el mismo repetido, los gemelos violan aquello que dijera Leibniz como principio de ‘identidad’... si dos cosas son iguales, no son dos sino una cosa y la misma. Los gemelos no dejan de ser una sola cosa, pero sin embargo son dos y allí radica su monstruosidad. El intervalo es la condición de posibilidad para la repetición de lo mismo”.¹⁴

En la pieza *Afecto*, 2002 (veáse Parte Práctica, Lámina 4), dos personajes se encuentran sobre el suelo, uno encima del otro, los dos van vestidos de forma similar. Manuel Delgado piensa que los ejecutantes nunca son actores, sino actantes, como si se tratase del arte de la performance. *Afecto* se aplica a los fenómenos asociados con la sensibilidad. Es algo que cambia o se altera, es un placer o un dolor, es una percepción. Deleuze distingue entre la afección y el afecto. El afecto es lo que dura la afección, el momento que va desde “antes de estar afectado” hasta que se padeció “la afección”. La escena nos dirige hacia el síntoma, algo que es contagioso y que puede provocar dolor. Es un pasaje hermético, vemos el deseo de transformación, de convertirse uno en otro. Es un juego doble de discusión, de división cerebro-cuerpo. Es una escena imposible que nos acerca a la muerte escénica. La paradoja de querer ser otro y que nos lleva a un vacío. Las relaciones entre sexo, violencia y tecnología, unidas a la muerte del afecto, de las emociones y los sentimientos, y las nuevas relaciones entre realidad y ficción, abren mundos inquietantes de nuevos placeres, de una nueva moral, de la nueva carne. La muerte del afecto. Ya nada nos afecta, no nos produce sentimientos ni emociones, no somos capaces sentir afecto.

14. José Luís Pardo, *La intimidad* (Valencia: Pre-Textos, 1996), 156-159.

Para David Cronenberg, cuando aparece lo imprevisto, el sentimiento de identidad se revela como no real y nos trasmite el caos y el desastre, es por ello que el tema de la transformación se halle en toda su obra artística. En las notas a *La transformación* de Franz Kafka, se aclara la razón por la que en la edición de Galaxia Gutenberg de sus Obras completas se titula de esta forma y no, como solía hacerse, *La Metamorfosis*. El uso de la palabra alemana “Verwandlung” es de carácter coloquial y común, como es común la palabra transformación, y sin embargo la palabra metamorfosis es mucho más culta, el autor desea acercar con el título el sentido de su narración al plano de lo doméstico, lo habitual y lo cotidiano.¹⁵ Franz Kafka escribe a su prometida para resumirle la historia de Gregor Samsa: “te daría un miedo espeluznante.” Kafka escribió *La metamorfosis* en 1912, y se publica en 1915. Cuando se estaba preparando la edición, Kafka mandó a su editor Kurt Wolf una carta en la que exponía su rechazo a la posibilidad de que el ilustrador de la cubierta representase al insecto, Franz Kafka escribe:

Resulta que se me ha ocurrido, dado que Starke será realmente el ilustrador, que quizás esté en su deseo querer dibujar el mismísimo insecto. ¡Esto no, por favor!. No quisiera reducir su poder de influencia, sino solo exponer un deseo, debido a mi evidente mejor conocimiento de la historia. El insecto mismo no debe ser dibujado. Ni tan solo debe ser mostrado desde lejos...¹⁶

El mismo Kafka propone las escenas que podrían ser: “los padres y el gerente ante la puerta cerrada, los padres y la hermana en la habitación fuertemente iluminada, mientras la puerta hacía el sombrío cuarto contiguo se encuentra abierta”.¹⁷

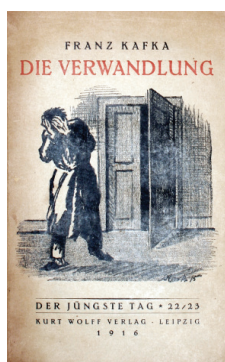


Fig. 6 Ottomar Starke, *Die Verwandlung*, 1916.

15. Notas a *La transformación*, en *Narraciones y otros escritos, Obras completas* de Franz Kafka, ed. Jordi Llovet, trad. Adan Kovacsics, Joan Parra y Juan José del Solar, 4 vols. (Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de lectores, 2003), 3: 986-1003.

16. Franz Kafka, *La metamorfosis*, trad. Juan José del Solar, il. Charris, Ana Juan, MP&MP Rosado, Gino Rubert y Fernando Vicente (Barcelona, Círculo de Lectores. 2014), 89.

17. Kafka, *La metamorfosis*, 995.

En el proyecto *La Metamorfosis* (2014) para Círculo de Lectores, la idea de MP&MP Rosado (veáse Parte Práctica, Lámina 4) era ilustrar partiendo de las notas y cartas del autor y ciñéndose a las exigencias o más bien propuestas originales del autor. Las ilustraciones de MP&MP Rosado muestran a dos personajes sobre el suelo de la habitación, en el espacio interior, que se transforman en las diversas figuras y momentos de la intimidad. José Luís Pardo comenta en *La intimidad*: “la primera figura de la intimidad es la gemelaridad, uno que no es uno, sino doble, que se divide en dos, sino uno mismo repetido... La segunda figura es la multiplicación monstruosa, el impar se multiplica en dos partes desiguales e incompatibles” y la tercera figura “es la inconfesabilidad o la idiotez.” Los momentos de la intimidad, que son tres, el primero “el momento de la mismidad... para ser uno (mismo) hace falta desdoblarse en dos, es la violación del principio de identidad”, el segundo momento de la intimidad o “momento de alteridad, o la extrañeza de no tener par” y el tercer “momento de la estupefacción o alteración, es el momento de la reflexión de la alteridad sobre la mismidad”.¹⁸

Presencias duplicadas. Identidad y alteridad son construcciones sociales que se confirman en su carácter relacional. Para el antropólogo francés Marc Augé, hemos aprendido a dudar de las identidades absolutas, simples y sustanciales, tanto en el plano colectivo como en el individual. La identidad se construye en el nivel individual a través de las experiencias y las relaciones con el otro. No hay identidad sin la presencia de los otros. ¿Quiénes somos? ¿Qué nos hace únicos? ¿En qué se basa nuestra individualidad? ¿Somos lo que creemos ser? Son preguntas que sólo pueden obtener respuestas en relación con el otro, y a la vez están condicionadas por la pertenencia a un contexto, a un espacio y un tiempo determinados. Cualquier biografía sólo puede ser completa si junto a los datos personales, los que pertenecen al entorno privado, aparecen los hechos “históricos” que igualmente nos determinan y nos condicionan. Así lo explicaba el artista Félix González-Torres al hacer referencia a sus “retratos”: “Pensamos que somos quienes somos, habitualmente pensamos en un sujeto unitario. En el presente... No somos lo que creemos que somos, sino una compilación de textos. Una compilación de historias, pasado, presente y futuro, siempre, siempre, eliminando, añadiendo, restando, sumando”.¹⁹

18. Pardo, *La intimidad*, 311-312.

19. Montse Badia, “MP&MP Rosado. Cintas de Moebius”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andalúz*, coord. Elena Sacchetti (Sevilla: Fundación Pública Centro de Estudios Andaluces, 2010), 52-66.

2.2. EL CUARTO-GABINETE, MIRAR ADENTRO Y EL COMPLEJO JONÁS.

(De la casa, la concha y la gruta de Gaston Bachelard al complejo Jonás de Peter Sloterdijk)

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard hace un estudio fenomenológico de los valores de intimidad en el espacio interior y habla de construir un mundo sin límites. En el capítulo V, titulado *La concha*, escribe sobre la concha-casa de Bernard Palissy. “Las imágenes dominantes tienden a asociarse. El cuarto-gabinete de Bernard Palissy es una síntesis de la casa, de la concha y de la gruta ... Encontrar la concha inicial, es la tarea ineludible de todo fenomenólogo...”. También habla de la dialéctica entre lo grande y lo pequeño, la dialéctica del ser libre y del ser encadenado, y de cómo la concha ha sido a lo largo de la historia emblema del ser humano completo, cuerpo y alma. El filósofo francés es conocido por sus trabajos sobre la ciencia y los escritos sobre la imaginación, exponiendo la situación entre pensamiento científico y filosofía con respecto al hombre. La filosofía de la poética del espacio comienza describiendo la casa, un ser privilegiado para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, que es espacio habitado. Nos detenemos en el análisis que hace de la concha, donde describe un museo de las formas donde la concha vacía, como el nido vacío, suscita los ensueños del refugio. También especifica cómo el caracol fabrica su concha, que es su casa, cómo el ser más blando construye la concha más dura. Bernard Palissy medita sobre “un joven caracol” que edificaba su casa con su propia saliva. Gaston Bachelard escribe sobre los gabinetes de Bernard Palissy, “una casa en espiral cubierta por dentro de esmalte que se recubrirá de tierra y árboles, el gran terrestre con su casa subterránea, para vivir en el corazón de la roca o en la concha de una roca”.²⁰

El cuarto-gabinete es una parte más de la intimidad y del espacio interior, el viaje interior juega en todo el proyecto *Cuarto-Gabinete*, realizado entre 2009 y 2010 es una producción para Matadero de Madrid (véase Parte Práctica, Lámina 5), lo traumático, lo abyecto, lo informe, lo inmaduro y lo siniestro también. Por otra parte, en *Los anillos de Saturno*, Sebald habla del legado que nos deja Thomas Browne sobre la historia natural, la biblioteca fantástica y el museo, “...se encuentra también un catálogo titulado “Musaeum Clausum” or “Bibliotheca Abscondita” de libros raros, imágenes, antigüedades y demás cosas extraordinarias de las que alguna que otra puede haber formado parte de una colección de curiosidades compiladas

20. Gaston Bachelard, “La concha” en *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Chapourcin (México: Fondo de Cultura económica, 2005), 140-170.

por el mismo Browne...”.²¹ Por otra parte, Susan Sontag en *Bajo el signo de Saturno*, escribe: “Los temas recurrentes de Benjamin son maneras de espacializar el mundo: por ejemplo, su noción de las ideas y las experiencias como ruinas... Para el personaje nacido bajo el signo de Saturno, el tiempo es el medio de la coacción, de la inadecuación, de la repetición, mera realización”.²² Estos textos nos han servido en nuestro viaje a pie para disipar el vacío de nuestra intimidad. Gaston Bachelard en sus libros *Poética del espacio* (1957), *El aire y los sueños* (1957) y *La tierra y las ensoñaciones del reposo* (1948), profundiza en el problema de la imaginación poética. “Nos disponemos a Imaginar una casa en espiral cubierta por dentro con esmalte. Una gruta en forma de concha enroscada. Un lugar que, a fuerza de trabajo, el arquitecto convierte en una morada natural. Hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella”.²³



Fig. 7 MP&MP Rosado, Cuarto-Gabinete, 2010.
Poster de invitación de la exposición.

Siguiendo la huella, el rastro y “la parte que falta”, pensamos en una colección de ideas, ruinas y fragmentos que nos ayuden a construir el “yo”. El coleccionista logra evadir el tedio vital, que afecta a quien se fuga del mundo superficial, y que parece no apegarse a nada, no preocuparse por nada, fabricando un pequeño mundo. Según Susan Sontag, coleccionar expresa un deseo que vuela libremente y se acopla siempre a algo distinto, es una sucesión de deseos. El auténtico coleccionista no está atado a lo que colecciona sino al hecho de coleccionar. Los llamados “Wunderkammer” o gabinetes de curiosidades comienzan a formarse en los siglos XVI y XVII, los objetos coleccionables remiten a la historia natural, a la geología, a la et-

21. W. G. Sebald, *Los anillos de saturno*, trad. Carmen Gómez García y Georg Pichler, (Barcelona: Anagrama, 2008), 297-298.

22. Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo, ed. Aurelio Major, (Barcelona: Mondadori, 2007), 125.

23. Bachelard, “La concha” en *La poética del espacio*, 140-170.

nografía, a la arqueología o la religión, incluso a la pintura. En estos lugares se exponían las curiosidades y hallazgos venidos de otros mundos a través de las numerosas exploraciones, empiezan a aparecer ediciones de catálogos, casi siempre ilustrados que sirven para el estudio de los científicos y pensadores, se crean colecciones de insectos, conchas, fósiles u objetos decorativos, también pinturas y cuadros, pensamos en el origen de los museos actuales de arte. En determinadas ocasiones los objetos podían ser falsos.



Fig. 8 Ferrante Imperato, *Dell'Historia Naturale*, 1599.



Fig. 9 y 10 Heinrich Kürz, *El gabinete de un aficionado*, 1913 e
Isabelle Vernay-Clay, *El gabinete de un aficionado de Georges Perec*, 1981.

La clave de esta paciente puesta en escena, en la que cada etapa se había calculado con mucha exactitud, fue la realización del Gabinete de un aficionado, donde los cuadros de la colección, colgados como copias, como imitaciones y como réplicas, parecerían ser con toda naturalidad las copias, las imitaciones y las réplicas de los cuadros reales. El resto era cosa de falsario, es decir de viejas tablas y viejos lienzos, de copias de estudio, de obras menores hábilmente maquilladas, de pigmentos, barnices y grietas.²⁴

24. Georges Perec, *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, trad. Menene Gras Balaguer, 3ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2008), 100.

La reseña de la editorial Anagrama del libro *El gabinete de un aficionado* de Georges Perec, nos habla de la disposición de la colección de pintura de Hermann Raffke en la ciudad de Pittsburgh (Ohio). La obra central es un lienzo de Heinrich Kürz titulado precisamente como el título del libro, que muestra al coleccionista sentado entre sus cuadros. El detalle que sobresale del lienzo es que éste también aparece reproducido en el cuadro como parte de la colección, el juego del cuadro dentro del cuadro, y a su vez dentro del cuadro y se va repitiendo hasta que visualizamos solo un punto.

Las piezas que forman *Cuarto-Gabinete*, se dividen en dos series, por una parte cuatro piezas de PVC con apariencia arbórea tituladas *Núcleo*, cuya naturaleza industrial e insípida nos acerca a imágenes relacionadas con el deshecho humano. La otra serie, titulada *Gabinete* está realizada con conchas de mar, objetos o fragmentos encontrados en la playa (reales) y sus copias (falsas). Ambas piezas parten de remover la idea de identidad, todos tenemos nuestra imagen de lo que es real y de lo que es falso, de lo que es verdadero o copia.

Las cuatro piezas tituladas *Núcleo*, están realizadas en PVC, y van desde el suelo al techo, con diferentes medidas de diámetro, seccionados y unidos entre sí por unas “rótulas” de cemento-resina. En *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, Gaston Bachelard escribe: “El árbol poderoso es el pilar de la casa: El tronco de fresno es el punto central de un apartamento, dice un traductor de Wagner (acto I). El techo y las paredes son sostenidos por las ramas, dejan pasar las ramas”.²⁵ *Núcleo*, son los cuatro pilares de la casa, cuatro tuberías que tienen forma arbórea, el tronco desde abajo llega arriba ramificándose. “Cuatro son los cuatro pilares de la casa y cuatro son los árboles. Y luego están las paredes de esa casa, hechas con conchas marinas, pero lo que sí es importante es que van seleccionadas y clasificadas”.²⁶ El escritor Javier Montes explica el trabajo *Núcleo* de MP&MP Rosado, en este sentido:

Porque desde sus primeros trabajos ha sido constante en los Rosado ese interés por el rastro, por el testimonio casi olvidado, por la ruina entendida como huella, como prueba a medias borrada de la existencia de algo previo a lo que sólo puede aludirse oblicuamente... Las tuberías de Smithsonian reaparecen ahora en la obra de los Rosado, en sus Desaguade-

25. Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, trad. Rafael Segovia (México: Fondo de Cultura económica, 2006), 122.

26. “MP&MP Rosado conversan con Manuela Villa”, por Manuel Villa, en *11 artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica sitio específico* (Madrid: Matadero, 2011), 136-147.

ros y sus Caños, conscientes de ese bucle que intuía el americano y que ya no nos queda más remedio (nos lo recuerdan estos trabajos) que mirar de frente, por mucho que quisiéramos darle la espalda (no podríamos, por otra parte, porque no se puede dar la espalda a nada cuando se está preso en un bucle: todo acaba llegando y todo en realidad ha llegado ya).

Ahora su arte de la alusión, de la pieza que falta, acaba de cerrar el círculo: la tubería sale a la luz, como en tantas y tantas ruinas clásicas, hipocaustos de termas y villas que se quedaron sin mosaicos, calles que han perdido su pavimento. Cuando todo ha desaparecido emerge a la luz lo que estaba oculto: la tubería, la infraestructura, el punto ciego –el pozo ciego, a veces, literalmente- que no veíamos pero sustentaba el correcto funcionamiento de lo visible. La tubería es recuerdo y conducto, y a menudo circuló por ella el excremento, la sobra, el desecho y el resto que tanto interesa a los Rosado. Por ella circula también ahora hasta nosotros el recuerdo. O la anticipación: las rótulas y los tramos de canalizaciones en terracota tienen su reflejo contemporáneo (o menos, o más que contemporáneo: serán contemporáneas más adelante, cuando sean arqueología, cuando sean ruinas en otro museo) en las canalizaciones arbóreas en ese PVC gris de sus Caños.²⁷

Las investigaciones fenomenológicas de los valores de intimidad del espacio interior y los valores del espacio habitado en paralelo a la experiencia del espacio siempre nos lleva a la experiencia primaria del existir.

En *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, Gaston Bachelard se refiere al campo de intimidad de la materia, que va desde el habitar el interior de los objetos, dice: “El mundo real se desdibuja de golpe cuando uno va a vivir en la casa del recuerdo”.²⁸ O sea las casa onírica, los sótanos y los desvanes. Los lugares más cargados de valores se encuentra en oposición, arriba del sótano y debajo del desván. “He aquí cómo el psicoanalista Jung se sirve de la doble imagen del sótano y el desván para analizar los miedos que habitan la casa”.²⁹ Pensamos en el sótano y en el cajón como imágenes poéticas del secreto, ambos “lugares” contienen y sirven para clasificar los conocimientos vividos, tanto Bachelard como Henri Bergson proyectaron la dialéctica “secreto/descubrimiento”. El sótano es un lugar de vida, según Tournier: “Toda casa de verdad posee un sótano y un desván... Hay que

27. Javier Montes, “Ruinas al revés” en *MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón* (Sevilla: Cajasol Obra Social, 2010), 4-11. Catálogo de exposición.

28. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Chapourcin (México: Fondo de Cultura económica, 2005), 113.

29. Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, trad. Rafael Segovia (México: Fondo de Cultura económica, 2006), 49.

guardarse de explorar con demasiada atención los baúles, maletas y cajones que duermen allí, pues corremos el peligro de despertar secretos de familia vergonzosos y dolorosos... Sí, en todos los sótanos hay promesas de felicidad oculta. La raíz viviente de la casa se hunde en el sótano. El recuerdo y la poesía flotan en el desván”.³⁰

El cajón, la concha y la gruta o la nuez para Gaston Bachelard son órganos de la vida psicológica secreta, así como el armario, el cofre o el doble fondo. Sin estos objetos y elementos nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. En el cajón, el secreto representa la reserva del ensueño de la intimidad y el descubrimiento supone algo original y creativo, más allá de los valores de protección también se establecen valores de sueño y de recuerdo. En el imaginario el cajón, la concha o la gruta, se vuelven mágicos y guardan un secreto, este podría ser la pieza que falta, la constante búsqueda. En la casa proponemos una imagen, una tubería infinita por donde fluyan las experiencias y que se bifurquen como si fueran árboles o simplemente canalizaciones. Dice Bachelard: “Hay que llegar a la primitividad del refugio”³¹

Por otra parte, en la serie titulada *Gabinete*, conchas de mar, sus copias, objetos y fragmentos encontrados en la playa, y tubos metálicos se unen a modo de móviles de viento. Una serie de líneas colgadas del techo formando cortinas, construyen paredes o umbrales por donde el espectador puede transitar. Los tabiques de *Gabinete* se construyen con conchas y otros materiales a modo de casa o refugio.

Paralelamente y por ser referencias, este proyecto de investigación se ha centrado en una parte del trabajo de Ángel Ferrant (1890-1961), que en los veranos de 1945 y 1946, en las playas de Galicia, realizó una serie de piezas denominadas objetos hallados, que sugieren -sin casi posibilidad de manipulación- una nueva mirada estética sobre el mundo: “La serie se compone de 19 ensamblajes de objetos encontrados (palos, conchas, raíces, cantos, piñas) de pequeño tamaño, que deja quasi intactos, pero que de cuya combinación resulta una imagen plástica capaz de significar en un campo léxico distinto al de esos mismos referentes”.³²

Las piezas de Ferrant, recuerdan el principio del “objet trouvé” o el

30. Michel Tournier, *El espejo de las ideas*, trad. L. M. Todó (Barcelona: Acantilado, 2000), 97-99.

31. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Chapourcin (México: Fondo de Cultura económica, 2005), 60-61.

32. Ángel Ferrant. “Esculturas de objetos hallados”, en *Todo se parece a algo*, La balsa de la medusa 87, ed. Javier Arnaldo y Olga Fernández (Madrid: Visor, 1997), 210.

readymade de Marcel Duchamp, donde los objetos hallados o encontrados, que normalmente no se consideran objetos artísticos, pierden su función de uso y configuran semánticamente algo nuevo de lo que nos transmitía por separado, igualmente, el emplazamiento original cambia y significa de otra forma en el nuevo contexto.



Fig. 11, 12 y 13 Ángel Ferrant, *Objetos hallados*, 1945-1946.

El 09 de julio 1969, Robert Smithson escribe una carta a Andy Warhol hablando sobre la pieza *Mirror and Crushed Shells* (*Espejo y conchas trituradas*), en ella certifica que los espejos y las conchas trituradas son una obra de arte original, se compone de tres espejos y una bolsa de arpillera rellena de pedazos de conchas marinas, recogidas y recopiladas de la playa de Sanibel por el artista, en abril de 1969. El propietario tiene el derecho, si se deteriora la pieza o se extravía, de recuperarla mediante la recopilación de piezas en el mismo lugar donde se recogieron al norte de la isla de Sanibel, el mapa es parte de la obra artística e indica el lugar exacto. En la cara también explica cómo los tres espejos forman los ángulos por la presión que ejercen la montaña de conchas, por último escribe en el certificado que la obra es propiedad de Andy Warhol y no puede ser duplicada.



Fig. 14 y 15 Robert Smithson, *Mirror and Crushed Shells*, 1969
y detalle del mapa de la isla de Sanibel.

Montse Badia escribe sobre *Cuarto-Gabinete* de MP&MP Rosado:

Finalmente, la “colección” de ruinas y fragmentos de Cuarto Gabinete, de restos encontrados que se convierten en memoria, parecen aludir también a la posibilidad de un nuevo inicio, a la necesidad de un replegarse en sí mismo para volver a la esencia, para reflejar lo humano, para poder construir un nuevo yo, individual y colectivo.³³

En *Reflexión previa: Pensar el espacio interior*, el filósofo Peter Sloterdijk, evoca a Gaston Bachelard con su fenomenología de la imaginación material y sobretodo sus estudios sobre el psicoanálisis de los elementos.³⁴

En *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, 1948, Bachelard reúne propuestas con respecto a los sueños de la intimidad material, las casas de sueño, las grutas, los laberintos, las raíces y el complejo Jonás. El proyecto *Profeta y Ballena* (véase Parte Práctica, Lámina 6-13) de MP&MP Rosado (2009), trata sobre ese “mirar adentro” y también sobre las ensoñaciones de la intimidad y el espacio vivido que reunió durante su vida Gaston Bachelard.

Peter Sloterdijk escribe en su libro *Esferas I*, lo siguiente: “Todo ser humano, por el hecho de mirar adentro se convierte en un Jonás, o más exactamente: en profeta y ballena en una misma persona”.³⁵ A partir de los estudios anteriores y con esta sugerente frase continuamos investigando la percepción de los espacios como esferas o atmósferas, “la experiencia del espacio es la experiencia primaria del existir”,³⁶ dice Sloterdijk, y analiza la conexión de la intimidad a la coexistencia en el espacio común y social. La caverna original es la primera imagen que contiene la esfera humana.

Herman Melville escribe *Moby Dick* en 1851, en el capítulo LXXXIII, titulado “Jonás, considerado históricamente”, cuenta como Jonás fue tragado por la ballena, habla sobre como, posiblemente, se refugió en algún hueco de la boca y de dos mesas de juego instaladas en la entrada de la misma. Gaston Bachelard hace mención a la palabra hueco para que se sueñe con una habitación de acuerdo con las ensoñaciones de la intimidad.

Jonás fue tragado por la ballena en el mar Mediterráneo, y al cabo de tres días fue vomitado en algún lugar a unos tres días de viaje de Nínive, una ciudad junto al Tigris, a mucho más de tres días de viaje del punto más cercano de la costa mediterránea. ¿Cómo es eso?.

33. Montse Badia, “MP&MP Rosado. Cintas de Moebius”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andalúz*, 64.

34. Peter Sloterdijk, “Reflexión previa: Pensar el espacio interior”, en *Esferas 1. Burbujas*, trad. Isidoro Reguera, 2ª ed. (Madrid: Siruela, 2003), 85-100.

35. Peter Sloterdijk, *Esferas 1. Burbujas*, 99.

36. Peter Sloterdijk, *Esferas 1. Burbujas*, 14.

Pero ¿no había otro modo de que la ballena dejara en tierra al profeta a tan corta distancia de Nínive?³⁷

En lo popular, el vientre aparece como una cavidad acogedora, imágenes de un ser habitado por otro ser. Gaston Bachelard escribe un texto titulado *El complejo Jonás*, en palabras del filósofo Peter Sloterdijk: “Proponemos colocar las imágenes en la doble perspectiva de los sueños y los pensamientos”. “Esa imagen es la de Jonás en el vientre de la ballena”, “En las ensoñaciones populares, el vientre aparece como una cavidad acogedora”, “Encontramos nuevamente, como elemento vinculante, la fórmula de Claudel: un techo es un vientre”, y en las notas, “Claudel dice también: “Y salí del vientre de la casa”. “Y es que todas esas imágenes tienen un mismo centro de interés: un ser encerrado, un ser protegido, un ser oculto, un ser devuelto a la profundidad de su misterio”.³⁸ Las imágenes de la casa, el refugio, el vientre, el huevo, la semilla, el laberinto o la raíz convergen hacia la misma imagen profunda.

La producción del trabajo sobre el complejo Jonás, *Profeta y ballena*, se realizó en dos partes, la primera consistió en viajar a cinco lugares diferentes coleccionando y recolectando esas “imágenes”, intentando tener una gran variedad de “esferas”, buscando relaciones básicas entre la arquitectura, el individuo y la naturaleza. Para ello se escogieron nueve destinos, todos en Europa, para explorar los lugares físicos y los espacios del interior. La segunda parte se dedicó a la reflexión y a la puesta en práctica de las investigaciones tras recabar datos, informaciones e imágenes.

- Cueva de Montesinos. Ossa de Montiel, Lagunas de Ruidera, Albacete.
- Torres Blancas. Javier Saenz de Oiza. Madrid.
- Bosque Sagrado de Bomarzo o Parco dei Mostri.
Francesco Orsini. Bomarzo, Italia.
- Vesubio. Nápoles, Italia.
- Jardines de las Tullerías. Bernard Palissy.
París, Francia.
- Encina de las Tres Patas. Mendaza, Navarra.
- Estufas del Retiro. Parque del Retiro, Madrid.
- Casería de Ossío. San Fernando, Cádiz.
- Cuevas de María Moco y de Hércules, Cádiz.

37. Herman Melville, “Jonás, considerado históricamente” en *Moby Dick*, trad. José María Valverde (Barcelona: Planeta, 2005), 407-408.

38 Gaston Bachelard, “El complejo Jonás” en *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, trad. Rafael Segovia (México: Fondo de Cultura económica, 2006), 148-204.

A continuación detallamos los lugares donde nos trasladamos durante el transcurso de este trabajo:

Cueva de Montesinos. Ossa de Montiel, Lagunas de Ruidera, Albacete (veáse Parte Práctica, Lámina 6-7). Se encuentra situada en el camino de Ossa de Montiel hacia las Lagunas de Ruidera. La gruta dista 6 kilómetros de Ossa de Montiel y 14 kilómetros del pequeño pueblo de Ruidera, en Albacete. La información que conecta este lugar con el complejo Jonás, la extraemos del Capítulo XXIII, parte 2 de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes:

De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa. Pero ¿qué dirás cuando te diga yo ahora como, entre otras infinitas cosas y maravillas que me mostró Montesinos, las cuales despacio y a sus tiempos te las iré contando en el discurso de nuestro viaje.



Fig. 16 Cueva de Montesinos, Albacete.

Torres Blancas. Madrid (veáse Parte Práctica, Lámina 8-9). Del arquitecto Javier Saénz de Oiza, construido a mediados de los sesenta, un gran árbol cuyas raíces se abrían en el asfalto para luego crecer, redondo y firme, hasta el cielo. Hecho en cemento gris natural. Torres Blancas está hecha entera de curvas, como una gruta, “la cavidad perfecta”.



Fig. 17 Torres Blancas, Madrid.

Se aprovecha hasta la última oportunidad que brinda el recorrido vertical para llevar al extremo cada una de las ideas espaciales topológicas ligadas al habitar –entre ellas, como señalaba Gaston Bachelard, las virtudes de los sótanos, por estar enterrados, de las terrazas, por estar elevadas, la relación con el universo, los recovecos o rincones, la relación con el exterior o con el cielo... con cierto énfasis sobre el entrelazamiento de las diferentes unidades espaciales a través de un recorrido.... Para empezar, se accede al edificio bajando, entrando en una especie de gruta, ya sea para acceder a los sótanos de aparcamiento o al portal. Estas ‘grutas’ no se encierran en sí mismas sino que, inmediatamente, y por un efecto de transparencia nos empujan a subir, a seguir nuestro recorrido ascendente³⁹.

Bosque Sagrado de Bomarzo o Parco dei Mostri, Pier Francesco Orsini. Bomarzo, Italia (veáse Parte Práctica, Lámina 10). Dicen que cuando André Breton le enseñó a Salvador Dalí un libro con fotografías sobre Bomarzo, apostilló lo siguiente: “Aquí está todo tu universo cuatrocientos años antes de que se te ocurriera”. Era lógico, el Bosque Sagrado de Bomarzo, o Parco dei Mostri, es un lugar extraño. Su autor fue el príncipe Pier Francesco Orsini, quien hizo llamar a algunos de los más importantes artistas del Renacimiento. La idea era aprovechar la roca volcánica originaria del lugar, el peperino, fácilmente moldeable, para erigir un pequeño microcosmos de edificios y esculturas fantásticas que compitieran en dimensiones con el paisaje.



Fig. 18 Bosque Sagrado de Bomarzo o Parco dei Mostri. Bomarzo, Italia.

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard escribe:

La inmensidad, es podría decirse, una categoría filosófica del ensueño... No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que nos hundimos en un

39. María Auxiliadora Gálvez, “Torres Blancas”, *Revista Minerva* 7 (2008): 18-19.

mundo sin límite. Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está.⁴⁰

Vesubio. Nápoles, Italia (veáse Parte Práctica, Lámina 11). Athanasius Kircher fue un científico, erudito y humanista del Renacimiento perteneciente a la orden de los jesuitas. *Mundus Subterraneus*, está escrita en latín en 12 libros, y publicada en 1665, desarrolla la idea del Geocosmos, el primer modelo científico (con notables influencias de la Filosofía natural y la Teología) que trata de explicar el contenido y funcionamiento del mundo oculto bajo la superficie de la Tierra. Kircher lo concibe como un organismo complejo y cíclico, compuesto de los elementos tierra, aire, agua y fuego, que curiosamente, sintoniza con ideas actuales que explican también al planeta (litosfera, biosfera y atmósfera) como un organismo unitario e interconectado. Athanasius Kircher viaja a Nápoles para descender al Vesubio, este viaje constituye la base de experiencias de las que se nutrirá para desarrollar, durante las dos siguientes décadas, una teoría de la Tierra, donde comienza por negar que nuestro planeta sea una masa sólida. Así pues, intuye que su interior está ocupado por el fuego, con cavidades, grutas y conductos ramificados conectados. Susan Sontag en *El amante del Volcán*:

Lo que él pasaba por alto de la antigüedad, lo que no estaba preparado para ver, le encantaba en el volcán: los burdos agujeros y huecos, las grutas oscuras, las hendiduras y precipicios y cataratas, los fosos dentro de fosos, las rocas encima de rocas: los desechos y la violencia, el peligro, la imperfección.⁴¹



Fig.19 Vesubio. Nápoles, Italia.

40. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Chapourcin (México: Fondo de Cultura económica, 2005), 221-222.

41. Susan Sontag, *El amante del volcán*, trad. Marta Passarrodona, 2ª ed. (Madrid: Alfaguara, 1995), 67.

Grutas de los Jardines de las Tullerías, Bernard Palissy. París, Francia (véase Parte Práctica, Lámina 12 y 13). Bernard Palissy (1510-1589), es un ceramista francés que construye para Catalina de Médici en el jardín de las Tullerías varias grutas, realizadas en cerámica y cercanas en los procesos y resultados a la porcelana china, podemos constatar que algunos fragmentos de la gruta se conservan en una sala del Museo Louvre de París. Durante la perforación en la calle Tribunal cercana al Palacio de las Tullerías se descubren varios fragmentos del taller de Palissy.

“El gabinete de Bernard Palissy es una síntesis de la casa, la concha y la gruta”. Escribe Gaston Bachelard en *La poética del espacio*:

Para un alfarero y para un esmaltador, qué gran objeto de mediación es la concha... Estará labrado por dentro con tal industria- dice Palissy- que parecería propiamente una roca excavada para sacar la piedra de dentro; ahora bien, el citado gabinete será jibosos, con varias jorobas o concavidades oblicuas... Será una gruta con forma de concha enroscada a fuerza de trabajo humano, el artificioso arquitecto hará de ella una morada natural.⁴²



Fig. 20 Grutas de los Jardines de las Tullerías, París.

Encina de las Tres Patas. Mendaza, Navarra. La Berrueza dista 68 kilómetros de Pamplona. Para llegar cogeremos la autopista del Camino hasta Los Arcos. Allí tomaremos la carretera que une Calahorra y Vitoria, y que nos conduce a los pueblos de Mues y Mendaza. Podemos llegar en coche hasta el pueblo de Mendaza, y ascender a pie hasta el termino de La Laguna, donde está el Encino de las Tres Patas. Situado a un kilómetro, el paraje de La Laguna se ha hecho famoso por la encina milenaria. Se trata de un ejemplar único de encina “*Quercus Ilex*” que tiene el interior hueco y

42. Gaston Bachelard, “La concha”, en *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Chapourcin (México: Fondo de Cultura económica, 2005), 140-170.

se apoya únicamente en tres contrafuertes, tiene 15 metros de altura y 7 metros de perímetro, y su estructura le hizo merecer la declaración de Monumento Natural en el año 1991. El Encino de las Tres Patas, como se le conoce en el pueblo, está considerado hoy “el abuelo” de Navarra, hablando en términos forestales, los expertos calculan que puede tener entre 1000 y 1200 años.

Gaston Bachelard escribió: “El árbol de Bernardin de Saint-Pierre sueña con un árbol cósmico... Desde el fondo de un árbol hueco, en el centro del tronco cavernoso, hemos seguido el sueño de una inmensidad anclada. Esa morada onírica es una morada de universo”.⁴³



Fig. 21 Encina de las Tres Patas. Mendaza, Navarra.

En *Las olas* de Virginia Woolf, dos niños se encuentran agazapados en un arbusto, el refugio nos sugiere la toma de posesión de un mundo:

Deslicémonos ahora bajo el dosel de las hojas del grosellero -dijo Bernardo-, y contemos historias. Instalémonos en el mundo subterráneo. Tomemos posesión de nuestro territorio secreto, que está iluminado por grosellas suspendidas como candelabros, relucientes y rojas por un lado, negras por el otro. Si nos apretujamos un poco, Jinny, podremos caber bajo el dosel de las hojas de grosella y observar cómo se columpian los incensarios. Este es nuestro universo.⁴⁴

Casería de Ossío. San Fernando, Cádiz. La playa de la Casería de Ossio es una playa de fango y poco arenosa, bañada por aguas de la bahía de Cádiz se encuentra al noroeste del municipio, es muy frecuentada por pescadores pero no por bañistas debido la poca calidad de sus aguas y arenas, y a su escasa conservación. En este pequeño y desvencijado puerto de pescadores, hay chozas, barracas y cabañas en diferentes materiales que

43. Gaston Bachelard, “La casa natal y la casa onírica”, en *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, trad. Rafael Segovia (México: Fondo de Cultura económica, 2006), 113-147.

44. Virginia Woolf, *Las olas*, trad. Andrés Bosch (Barcelona: Lumen, 2000), 22.

sirven para que los pescadores guarden sus avíos o como lugar de esparcimiento.



Fig 22 Caseria de Ossío. San Fernando, Cádiz.

Estufas del Retiro. Parque del Retiro, Madrid. Junto a la plaza del Ángel Caído están las Estufas del Retiro (estufas es como tradicionalmente se ha llamado a los invernaderos), un lugar que se construyó durante el siglo XIX y que aún mantiene su funcionamiento. Data de 1895 y están construidas en hierro y cristal, una especie de casa transparente para albergar plantas, a años luz de lo que hoy se concibe como un invernadero para la producción masiva. Existen en su interior 23 invernaderos de distintos tamaños y formas, unos de doble cara y otros adosados, 17 están catalogados como Monumento Artístico Histórico.

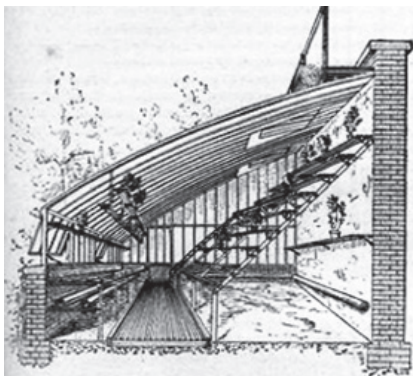


Fig 23 Estufas del Retiro. Parque del Retiro, Madrid.

Cuando se construyen casas de cristal, el edificio se levanta pensando en el clima interior que ha de reinar en él: la construcción visible sirve, en primer término, más allá de sus valores estéticos propios, como envoltura de un aire reformado, que se prepara a su vez, como medio para habitantes de un tipo especial.⁴⁵

Cuevas de María Moco y de Hércules. Cádiz. En el subsuelo de Cá-

45. Peter Sloterdijk, *Esferas 3. Espumas*, trad. Isidoro Reguera (Madrid: Siruela, 2006), 262.

diz hay todo un laberinto de galerías y pasos subterráneos. Estructuras que fueron cloacas romanas, otras que se construyeron como defensa o algunas otras naturales como las formadas por el arroyo El Salado. Los túneles más antiguos, conocidos como las Cuevas de Hércules, pertenecen a una red de origen romano. Los estudios realizados constatan la existencia de hasta seis kilómetros de galerías. Están contruidos a base de sillares de piedra ostionera sujetos con mezcla de cal y arena, un material distinto a los ladrillos utilizados en los túneles defensivos. Los conductos arrancaban en la Huerta del Hoyo enclave del anfiteatro romano y desde allí discurrían hasta el teatro, el Castillo de la Villa y la iglesia de Santiago. Siglos más tarde (XVI-XVII), bajo las Puertas de Tierra comenzaron a construirse las Cuevas de María Moco, conocidas así, según la leyenda popular, por el apodo que se le daba a una mujer que vivió en estos pasadizos cuando dejaron de utilizarse y que se ganaba la vida con la preparación de pócimas y bebedizos, hasta que un día desapareció sin dejar rastro. Se construyeron en respuesta ante los numerosos ataques y asaltos de los piratas y la armada inglesa hacia la ciudad de Cádiz, lo que la obligó a rodearse de murallas y baluartes para su defensa. Así se contruyó este sistema de galerías y pasadizos.



Fig 24 Cuevas de María Moco y de Hércules. Cádiz.

Si Peter Sloterdijk con sus investigaciones trata de revisar el concepto del ser humano, ser en el mundo y para ello hace análisis de una “arqueología de lo íntimo”. En el capítulo 6, titulado “Compartidores del espacio anímico. Ángeles, gemelos, dobles”, en *Esferas 1*, Peter Sloterdijk comienza citando *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, para preguntarse por las características del alma: “Nuestro inconsciente está habitado. Nuestra alma es una vivienda. Ahora se ve que las imágenes de la casa se mueven en dos direcciones: están en nosotros igual que nosotros estamos en ellas.”⁴⁶

46. Sloterdijk, *Esferas 1. Burbujas*, 375.

2.3. HABITAR COMO TRANSITIVO. HABITAR LA VIDA.

(De la funda de Walter Benjamin a las hojas de hierba de Walt Whitman)

Hay que habitar nos dice Hito Steyerl: “Estos son nuestros territorios de ocupación, forzosamente distanciados los unos de los otros, cada uno en su propio encierro corporativo. Hay que reeditarlos. Reconstruir. Reacomodar. Destrozar. Articular. Alienar. Descongelar. Acelerar. Habitar. Ocupar”.⁴⁷ (Trad. del autor). El territorio de la ocupación no como espacio físico, sino como un espacio de afecto. Cada objeto comienza con una imagen, tal vez un recuerdo o una fantasía. “Pero la concha vacía, como el nido vacío, suscita los ensueños del refugio”,⁴⁸ escribe Gaston Bachelard.

Distintos elementos se solapan en nuestra fenomenología del refugio ideal, a partir de aquí se reconstruye el imaginario del observador, un conjunto de reproducciones mentales y materiales en el espacio no solo físico sino también mental y poético del mundo visible.

“Los estuches, las sobrecubiertas y las fundas con las que se cubrían los enseres domésticos burgueses del siglo pasado eran procedimientos para recoger y custodiar las huellas” o “El interior, no sólo es el universo del hombre privado, sino que también, es su estuche. Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imaginan una gran cantidad de fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas”. Cuando Walter Benjamin nos anima a habitar la vida nos propone que nos fabriquemos o construyamos una funda, como si fuera una cubierta o una vaina donde encontramos las huellas de su “inquilino”, la casa como si se tratase de un estuche. “En último extremo, la vivienda se convierte en funda”. Habitar como transitivo –así, p. ej., en el concepto de “habitar la vida”- da una idea de la rabiosa actualidad que esconde esta conducta. Consiste en fabricarnos una funda.⁴⁹

47. Hito Steyerl, “Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life”. e-flux, no. 30 (2011). Acceso el 12 de marzo de 2015. <http://artecontempo.blogspot.com.es/2012/01/el-arte-como-ocupacion-declaraciones.html>.

48. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Chapourcin (México: Fondo de Cultura económica, 2005), 142.

49. Walter Benjamin, “El interior, la huella”, en *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luís Fernández Castañeda; Isidro Herrera y Fernando Guerrero. 3ª ed. (Madrid: Akal, 2005), 239-245.

“Martín Heidegger hace de la cabaña, de su cabaña, un espacio para pensar, el pensamiento del filósofo”, dice Adam Sharr, “ocupa la cabaña, sus enseres y sus lugares, ‘habitar’ y ‘lugar’, a un vivir y un hacer en los pequeños lugares de vida y de las actividades que sostienen se encuentra profundamente entrelazado”.⁵⁰ Esto es otra ocupación. Heidegger expone como rasgo fundamental del habitar, el cuidar:

El modo como tu eres y yo soy, la manera según la cual nosotros hombres estamos sobre la tierra es el “Buan”, el habitar. Ser hombre significa: estar como mortal sobre la tierra, esto es habitar. La antigua palabra “bauen” dice: el hombre en tanto en cuanto habita; esta palabra “bauen” significa pues al mismo tiempo: proteger y cuidar; cultivar el campo, cultivar la vid.⁵¹

En *El arte y el espacio*, escribe Heidegger: “Tendríamos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares, y que no se limitan a pertenecer a un lugar”.⁵²

En las siguientes investigaciones de MP&MP Rosado, la interioridad se analiza en diferentes propuestas experimentales, que se desglosarán a continuación.

Los proyectos *Imagen* (véase Parte Práctica, Lámina 14) y *De lo de dentro y de lo de fuera* (véase Parte Práctica, Lámina 15 y 16) de MP&MP Rosado, exploraban la noción de huella, de custodia, de cuidado y de habitar, por ejemplo la operación de habitar como transitivo, pasa y se transfiere de uno a otro. La idea de la huella lleva implícita la imagen primitiva, ese rastro, vestigio, marca o impronta que reflexiona sobre la vida del ser humano o sobre civilizaciones antiguas para interpretar el mundo y experimentar con pensamientos artísticos, históricos, filosóficos o antropológicos. Pensamientos que mezclan la noción de presente, pasado, la memoria y el documento como testigos de la Historia. Las huellas, marcas, cicatrices o improntas son arqueología del mundo de las cosas.

Pero, ¿qué es imagen?. Imagen es figura, representación, semejan-

50. Adam Sharr, *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, trad. Joaquín Rodríguez Feo (Barcelona: Gustavo Gili. 2009), 106.

51. Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar” en *Chillida - Heidegger - Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica de siglo XX* (Uztaila-Iraila: Universidad del País Vasco, 1990), 133.

52. Martin Heidegger, “El arte y el espacio” en *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio y el arte y el espacio*, trad. Mercedes Sarabia, ed. Pedro Manterola Armisen y cátedra Jorge Oteiza (Pamplona: cátedra Jorge Oteiza - Universidad Pública de Navarra, 2003), 131.

za y apariencia de algo. También es estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado. Y como locución verbal, se dice: Parecerse mucho a él. Benjamin dice: “La reproducción fotográfica de obras de arte como una fase en la lucha entre la fotografía y la pintura”.⁵³ Los proyectos *Imagen* y *De lo de dentro y de lo de fuera*, piensan con imágenes, se trataba de hacer un registro de imágenes “modeladas” a partir de impresiones, huellas, improntas e indicios recogidos, encontrados, recolectados, explorados o escaneados. Las transferencias dan lugar a imágenes que evocan asociaciones subjetivas, espacio/materia, concreto/abstracto o táctil/visual. Las imágenes de la casa, el refugio, el vientre, el huevo, la semilla, el laberinto, la raíz, la nuez, el ventrílocuo, el ouroboro, la ballena, el tordecuello, dormir con la boca abierta, el sarcófago, un estuche de compás, cualquier estuche, el círculo, la funda de la espada, cualquier funda, la espuma del mar, la concha, la cal, el umbral, la puerta, el picaporte, convergen hacia la misma imagen profunda, la voluntad de mirar el interior de las cosas.

En el proyecto *Imagen* (2010) y *De lo de dentro y de lo de fuera* (2012), podemos ver imágenes, que son escenas fotográficas en blanco y negro, pintadas al óleo que parecen mirar al pasado, no sólo por el material y la técnica empleada sino por el recurso al realismo. Estas pinturas representan reproducciones fotográficas de la cueva de Montesinos, fotografías de celebraciones y fotografías de un sarcófago antropoide. Estas fotografías se articulan como gesto, “al pintar la fotografía”, establecemos la lucha entre la fotografía y la pintura, y el carácter arbitrario de la memoria.

Recuerdos reconstruidos, re combinados y filtrados por experiencias actuales, en el mismo proyecto hay dos cerámicas como si fueran dos figuras donde encontramos las huellas de un “inquilino”, la nuez. También está presente la puerta. En el umbral de la gruta o del refugio, nos imaginamos entrar en las “entrañas” de la tierra. La boca, el ojo o algún otro orificio que es la entrada o salida de una gruta y su tránsito, una invitación a explorar. Protección y cobijo. El punto de encuentro entre un exterior y un interior que es “la puerta”. Una cortina que también es una funda en un simulado cuero color marrón marca el umbral de la “casa”. Edgar Allan Poe era un gran soñador de cortinas, al igual que Baudelaire. La voluntad de Walter Benjamin de explicar la forma prototípica de todo habitar no es estar en una casa, sino en una funda. El siglo XIX concibe la vivienda como un estuche para el hombre, insertando a éste y a sus complementos, pensemos en el interior de una caja para albergar un compás.

53. Walter Benjamin, “La fotografía”, en *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luís Fernández Castañeda; Isidro Herrera y Fernando Guerrero. 3ª ed. (Madrid: Akal, 2005), 685.

Este trabajo constituye un comentario sobre el paso del tiempo y la imaginación del reposo que se relaciona con el imaginario de las primeras reproducciones mentales y materiales, con cierto efecto ceremonial e incluso ritual del espacio. *Imagen*, comienza con una cortina que tenemos que traspasar para llegar a establecer un vínculo entre fotografías de cumpleaños, fotografías de cuevas y fotografías de sarcófagos, en el centro dos jarrones con nueces completan el diálogo. *De lo de dentro y de lo de fuera*, es un tránsito por diferentes dibujos, fotografías y mesas con objetos que invitan a participar. El cuarto del escritor Maurice Blanchot es una morada del espacio íntimo, es su cámara interior.

Las dos imágenes que corresponden a los dos proyectos, sería por un lado en *Imagen*, la fotografía del interior de una cueva, morada primera del existir, y por otro lado, en *De lo de dentro y de lo de fuera*, la representación muestra dos manos sobre un pomo de puerta, una por cada lado, que intentan abrir o cerrar algo que ya no está. La dialéctica entre lo de dentro y lo de fuera, pone el espacio fuera.



Fig. 25 y 26 MP&MP Rosado, *Imagen*, 2010 y *De lo de dentro y de lo de fuera*, 2012.

Tarjeta y poster de invitación de la exposición.

El artista mexicano Gabriel Orozco realiza en plastilina la pieza *Piedra que cede* (1992), en ella graba a la manera de un índice cada huella de los elementos que se marcan en una esfera de plastilina en el proceso de ser rodada en la calle y el espacio público. Gabriel Orozco explica a Benjamin H. D. Buchloh: "Pero el concepto tras la *Piedra que cede*, así como las razones que la motivaron, fueron diferentes, como la idea de vulnerabilidad y la idea de un medio que está cambiando constantemente".⁵⁴

54. Benjamin H. D. Buchloh et al., "Benjamin H. D. Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York, 1998", en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005), 87.



Fig. 27 Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, 1992.

En el año 2013, un nuevo proyecto titulado *Vea usted, aquí estaba...* (veáse Parte Práctica, Lámina 17), vuelve a trabajar y analizar la huella, así el espacio y la marca comunican el dominio. *Vea usted, aquí estaba...*, representa el referente en su ausencia, la huella como símbolo de una realidad invisible u oculta. En esta serie realizada en arcilla se imprimen las huellas de los objetos de uso diario, a cada pieza le acompaña un texto con la relación de elementos impresos, así las palabras completan el vacío restituyendo lo que ha desaparecido y devolviendo la condición de índice en la imagen, como ya demostró Rosalind Krauss. La transformación o despiece literal del espacio y de los objetos rompen la relación del observador con el mundo, en un retorno a la esencia o biografía de las cosas para buscar diferentes posibilidades en el espacio, la biografía de los cuerpos y de los objetos.

Martin Heidegger en *El arte y el espacio*, cita a Aristóteles y su *Física* para explicar el sentido de lugar, para él, “el lugar sería el límite de cada cuerpo, el espacio que un cuerpo inmediatamente ocupa”. Posteriormente, Heidegger analiza el espacio en Kant, “como una forma subjetiva de la intuición y de la subjetividad humana, ser en el mundo”. También se hace preguntas como por ejemplo, “¿de qué habla el lenguaje en la palabra ‘espacio’?. En ella habla el espaciar, un habitar del hombre”.⁵⁵

Jorge Luís Borges, en el capítulo “Valéry como símbolo”, en *Otras inquisiciones*,⁵⁶ escribe como Walt Whitman redactó sus rapsodias en *Leaves of grass*, en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores. Uno de los propósitos es definir a un hombre posible de ilimitada y negligente felicidad. Walt Whitman

55. Heidegger, “El arte y el espacio”, en *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio y el arte y el espacio*, 125.

56. Jorge Luís Borges, “Valéry como símbolo”, en *Otras inquisiciones* (Salamanca: Alianza, 1997), 114-117.

construye en *Leaves of grass* (Hojas de hierba, 1855), un pasaje amplio compuesto de varios cantos. A Whitman se le denomina poeta del yo y de la colectividad, es un poeta de la democracia. Se compara la hierba infinita con la voz de los seres que no la tienen, se indaga en aspectos de la condición humana, de las cosas, del cuerpo humano y de lo sagrado. Walt Whitman se convirtió en poeta y profeta del hombre común. La aproximación que hace Borges entre Valéry y Whitman es según él mismo a primera vista arbitraria, Valéry ilustra los laberintos del espíritu, y Whitman las interjecciones del cuerpo.

¿Me contradigo?
Pues bien, me contradigo
(Soy inmenso, contengo multitudes).

Me expreso para quienes están cerca, espero en el umbral de la puerta.

¿Quién ha concluido sus faenas diarias?, ¿Quién acabará de cenar antes?
¿Quién quiere pasear conmigo?

¿Vas a hablar antes de que me vaya?
¿O hablarás cuando ya sea tarde?⁵⁷

Este verso extraído del poema *Cantos de mí mismo*, refleja a la perfección la intencionalidad que esconden las obras de *Contengo multitudes...* (2011), La intención era experimentar con la masa, con el público y convertirlo en actor principal de un proyecto en el que lo que primaba era la idea en sí y no el resultado de la misma.

Elaborar sin elaborar nada. ¿Y qué pasa si al final no hay pieza?. Hemos querido centrarnos en el proceso creativo, en la idea y en lo que hay detrás, más que en los resultados. *Contengo multitudes...* era un proyecto cuyo objetivo era crear, modificar, descubrir y escenificar, a partir de varias “esculturas” de diferentes partes del cuerpo, mediante la manipulación para su uso privado, realizadas en arcilla cocida y resina, se invitaba a experimentar cómo pasaban a ser de dominio público. Construimos a partir de estos fragmentos una breve historia, previamente imaginada o no. Todo lo que suceda a raíz de la participación se podrá ver como una pieza en sí misma, debíamos difuminar el objeto o el fragmento para que el proceso fuera el vehículo de experimentación, sin tener en cuenta los resultados. Este proyecto se hizo en colaboración con los alumnos del taller celebrado en las Jornadas de Intervención Artística en el Espacio Natural y Urbano, llamado Scarpia en

57. Walt Whitman, *Hojas de hierba*, trad y ed. Francisco Alexander (Madrid: Visor, 2009), 237.

El Carpio (Córdoba), y de otro taller impartido en Sevilla. La construcción de una figura por parte del alumno, sujeto, individuo o porteador de las partes, se convierte en un conjunto de acontecimientos, siempre conscientes, sometidos y provenientes de nuestra existencia temporal.



Fig. 28 MP&MP Rosado, *Contengo Multitudes...* 2011.
Tarjeta de invitación de la exposición.

En el proyecto instalación *Contengo multitudes...* (véase Parte Práctica, Lámina 18), las piezas estaban realizadas a partir de moldes en arcilla cocida y resina pintadas. Las piezas expuestas componían en sus partes varios cuerpos completos y amontonados, donde se invitaba a participar modificando y escenificando a partir de ellas, dando lugar a la participación de uno en el otro, enfrentándonos a una reflexión y producción activa. El proyecto se estructura a partir de diferentes pruebas participativas y asociativas, atendiendo al pensamiento relacional. Como plantea Juan Francisco Rueda en su artículo *Acarreando identidades*, establece una reflexión sobre el individuo y su posición dinámica y a menudo conflictiva con la sociedad que le rodea:

En esta ocasión, los artistas han acarreado algunos de los elementos que sirvieron para una exploración del cuerpo y el arte público... Pero también acarrean fragmentos (las esculturas corporales) los personajes que aparecen en las pinturas. Éstos portan esas anatomías ajenas como una suerte de segunda piel, ya que adquieren la misma posición en sus cuerpos (rostros sobre rostros, brazos sobre brazos), y esos mismos fragmentos, como una suerte de resultado o residuo, son los que ocupan las mesas de taller. Ahora no se trata ya de no ocultar el proceso, sino convertir a éste en el centro y el motor de la creación. Ciertamente asistimos a un doble proceso: el que recogen las pinturas, en las que se aprecia la experimentación con las esculturas, y otro proceso aún más capital que el propio proceso creativo y que reside en el espectador: el de interpretar y dar sentido a esas imágenes pictóricas y fragmentos escultóricos que dialogan entre sí.

Las esculturas de distintas partes del cuerpo (brazos, piernas y cabezas fundamentalmente), despiertan obligatoriamente el recuerdo de la obra de Robert Gober, para quien la anatomía fragmentada era una vía para escenificar la vulnerabilidad del ser humano. Sin embargo, en el proceso creativo de los MP&MP, esta fragmentación parece buscar dos fines. Por una parte, un método para originar un proceso de generación de sentido o vislumbramiento de relaciones entre las imágenes, de modo que trace un posible relato en el que el narrador es el espectador; y, por otro, a diferencia de Gober -o de la fragmentación y recomposición de los maniqués, poupées, de Hans Bellmer, deudores del universo literario de Bataille-, aludiría a la condición maleable y en construcción de la identidad, a una metafórica unidad, la imagen de lo humano -aquí caprichoso amasijo que se dispone sobre las mesas- que se constituye con la suma de muchas partes que han aportado distintos portadores y que ayudan a perfilar ese todo (la identidad) desde la diferencia.



Fig. 30 y 31 Robert Gober, *Untitled Leg*, 1989-1990
y Hans Bellmer, *Les Jeux de la poupée*, 1935.

Tampoco ha de obviarse lo que esas acumulaciones escultóricas nos ofrecen como imagen privilegiada y reveladora del propio proceso creativo de los hermanos Rosado; esto es, las piezas se hallan compuestas por réplicas de sus cuerpos, haciendo prácticamente imposible distinguir de quién es cada uno de esos fragmentos: son el resultado de una sociedad inseparable en la que se diluye cada uno de ellos, promovida indudablemente por los lazos familiares, por su condición gemelar e incluso por las (proverbiales) idénticas iniciales de sus nombres”.⁵⁸

El proyecto *Contengo Multitudes* tuvo una segunda parte titulada, *Uso externo y uso interno* (véase Parte Práctica, Lámina 19), se presentó en la ciudad de Lyon en 2012, su título fue extraído del libro *La tierra y las ensombraciones del reposo* de Gaston Bachelard, en el epígrafe comienza con una cita de Alfred Jarry (1873), inventor de la Patafísica, ciencia que estudia las

58. Juan Francisco Rueda, “Acarreando identidades”, *Málaga Hoy*, 24 de octubre de 2011.

soluciones imaginarias, su principal obra se titula *Ubu rey*: “Uso interno, uso externo, no hay sin embargo en el cuerpo humano esa ilusión del “dentro” y el “fuera”, más que porque el hombre desde hace tantos milenios que ya no es la hidra de estómago reversible, ha perdido la ductibilidad de poder poner las telas, como ciertas vestimentas bretonas, al derecho y al revés...”.⁵⁹

También, *...uso externo y uso interno* (2012), invitaba a participar mediante un conjunto de piezas que jugaban con el espectador a la yuxtaposición y la ocultación, creando una interacción con los otros, enfrentándonos a una reflexión y una producción activa. La secuencia quería mostrar un imaginario formado de una parte de nosotros, formado de cada uno de todos vosotros. El proyecto se componía de tres cuerpos completos, fragmentados por partes y unidos entre sí, realizados a partir de moldes de nuestros cuerpos, interaccionados por cada uno de los practicantes o espectadores. Se podría así haber construido multitud de cuerpos diferentes con las partes: brazos, piernas, torsos y cabezas.

En una entrevista de G. Vigarello a Michel de Certeau, podemos leer:

Me haces recordar una experiencia extraña, ocurrida durante un coloquio científico consagrado al cuerpo. Por todas partes buscábamos el cuerpo y en ningún sitio lo encontrábamos. El análisis no revela sino fragmentos y acciones. Descubre cabezas, brazos, pies, etcétera, que se articulan en diferentes maneras de comer, saludar, cuidarse. Se trata de elementos ordenados en series particulares, pero uno nunca encuentra el cuerpo. El cuerpo es algo mítico, en el sentido de que el mito es un discurso no experimental que autoriza y reglamenta unas prácticas. Lo que forma el cuerpo es una simbolización sociohistórica característica de cada grupo. Hay un cuerpo griego, un cuerpo indio, un cuerpo occidental moderno (habría todavía muchas subdivisiones). No son idénticos. Tampoco son estables, pues hay lentas mutaciones de un símbolo al otro. Cada uno de ellos puede definirse como un teatro de operaciones: dividido de acuerdo con los marcos de referencia de una sociedad, provee un escenario de las acciones que esta sociedad privilegia: maneras de mantenerse, hablar, bañarse, hacer el amor, etcétera. Otras acciones son toleradas, pero se consideran marginales. Otras más están incluso prohibidas o resultan desconocidas.⁶⁰

59. Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, trad. Rafael Segovia (México: Fondo de cultura económica, 2006), 148.

60. Michel de Certeau, “Historias de cuerpos: entrevista con Michel de Certeau”, por George Vigarello, trad. Alejandro Pescador, *Historia y Grafía* (julio-diciembre 1997). <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es/2010/07/michel-de-certeau-historias-de-cuerpos.html>. Originalmente publicado como “Histoires des corps. Entretien avec Michel de Certeau”, *Esprit* (février 1982): 179-90, www.esprit.presse.fr/archive/review/article.



Fig. 32 MP&MP Rosado, *Contengo multitudes...* 2011

Según Marguerite Duras: “Escribir es intentar saber que escribiríamos si escribiésemos -sólo lo sabemos después- antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos. Pero también es la más habitual”.⁶¹

Instalarse
habitar
vivir ⁶²

El espacio interior que está en la parte de adentro y se siente en el alma se antoja principio de la actividad propiamente humana.

php?code=1931&folder=0.

61. Marguerite Duras, *Escribir*, trad. Ana María Moix (Barcelona: Tusquets, 2009), 56.

62. Georges Perec, *Especies de espacio* (Barcelona: Montesinos, 2006), 63.

2.4. PARTE PRÁCTICA.



LÁMINA 1. MP&MP Rosado. *La intimidad*, Galería Pepe Cobo, Sevilla, 2002.
Arcilla cocida, pintura y fotografía blanco y negro, medidas variables, 5 piezas.

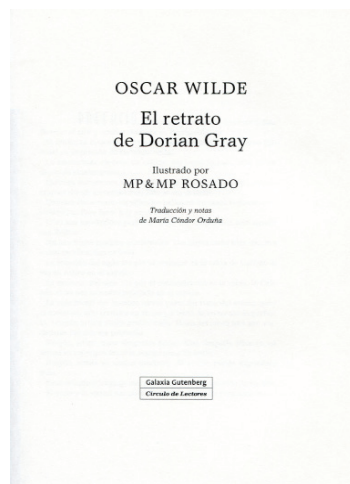
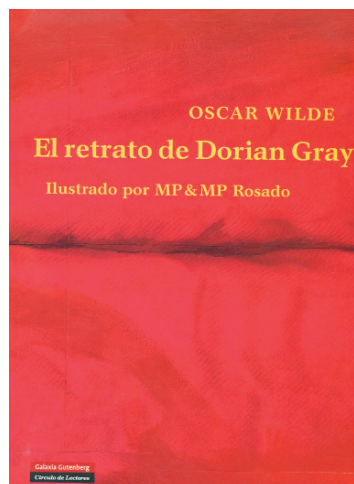


LÁMINA 2. MP&MP Rosado, *El retrato de Dorian Gray*,
Galaxia-Gutenberg/Círculo de Lectores.,2008.
Pintura e impresión digital sobre papel, 102 x 66 cm. 41 piezas.



LÁMINA 3. MP&MP Rosado, *Han dormido mucho tiempo en el bosque*. 2002, Arcilla cocida, pintura y fotografía blanco y negro, medidas variables, 6 piezas.



Afecto. 2002.

Arcilla cocida, pintura y fotografía blanco y negro, 46 x 60 x 180 cm. 2 piezas.



La metamorfosis, 2014.

Pintura e impresión digital sobre papel, 102 x 66 cm. 4 piezas.

LÁMINA 4. MP&MP Rosado, *Afecto*. 2002 y *La metamorfosis*, 2014.

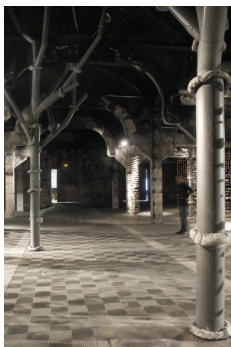


LÁMINA 5. MP&MP Rosado, *Cuarto-Gabinete*, 2009-2010.
Conchas marinas, escayola, metal y objetos encontrados en las playas.

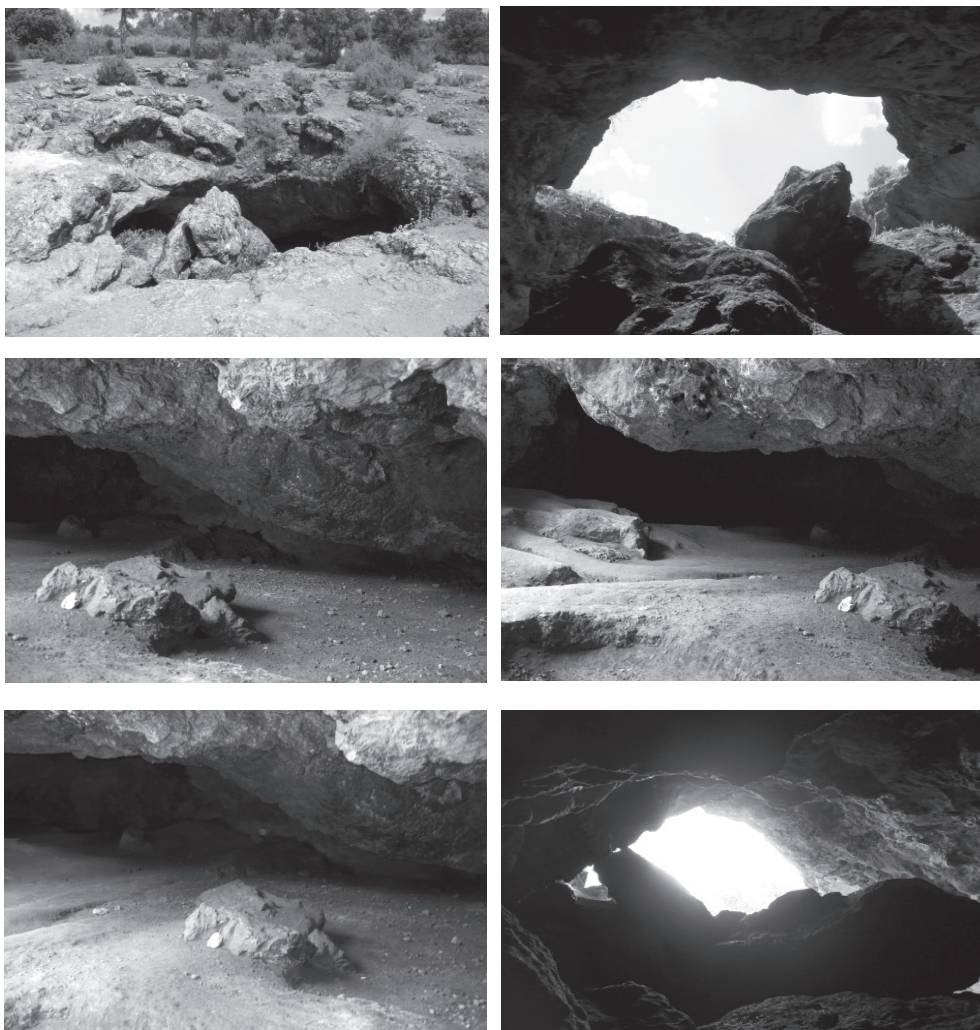


LÁMINA 6. MP&MP Rosado, *Profeta y ballena*, 2009-2010.
Fotografía blanco y negro de cueva de Montesinos. (Procesos).



LÁMINA 7. MP&MP Rosado, *Profeta y ballena*, 2009-2010.
Fotografía de cueva. Óleo sobre papel, 66 x 102 cm. 6 piezas.

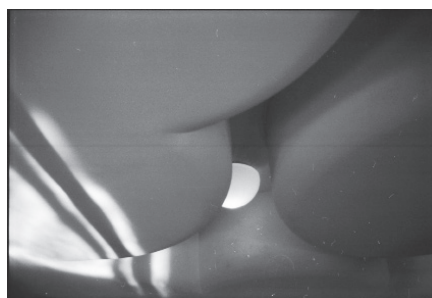
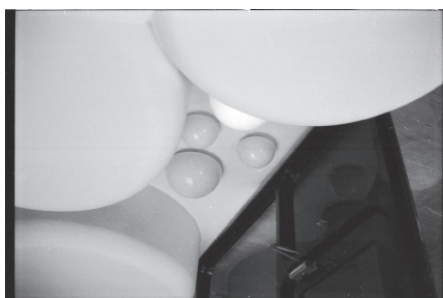


LÁMINA 8. MP&MP Rosado, *Profeta y ballena*, 2009-2010.
Fotografía blanco y negro de *Torres Blancas*. (Procesos).



LÁMINA 9. MP&MP Rosado, *Profeta y ballena*, 2009-2010.
Habitar como transitivo. Impresión sobre papel Somerset, piel y cremallera,
60 x 56 x 5 cm. 5 piezas.



LÁMINA 10. MP&MP Rosado, *Profeta y ballena*, 2009-2010.
Bosque Sagrado de Bomarzo o Parco dei Mostri. Ánfora con nueces,
Cerámica y nueces, 40 x 40 x 160 cm. 2 piezas.



Fotografía color de Vesubio. (Procesos).



Borradura. Impresión sobre papel Sommerset y espejo.
60 x 56 x 5 cm. 4 piezas.

LÁMINA 11. MP&MP Rosado., *Profeta y ballena*, 2009-2010.

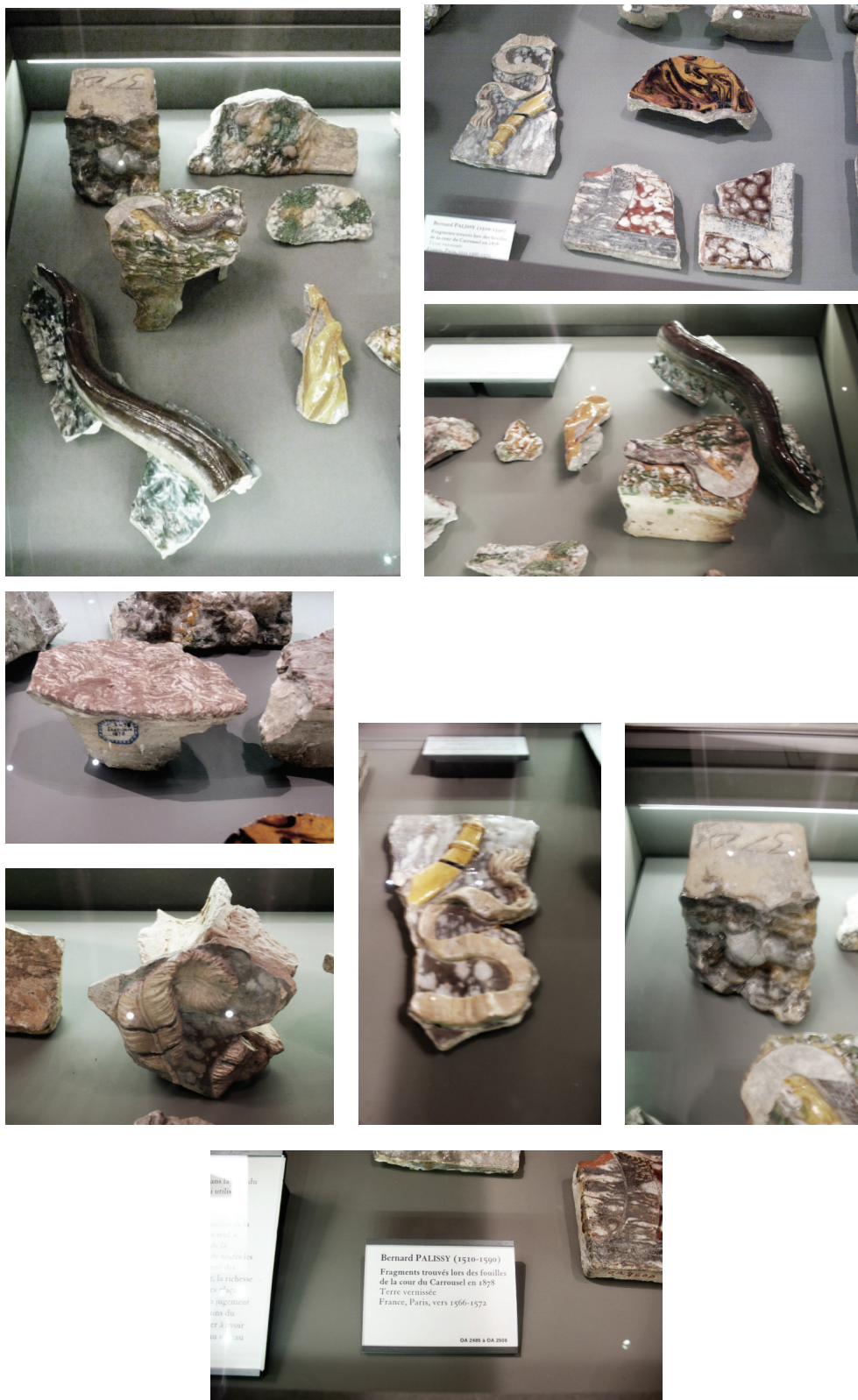


LÁMINA 12. MP&MP Rosado, *Profeta y ballena*, 2009-2010.
Fotografía color. Cerámicas Bernard Palissy. (Procesos).



LÁMINA 13. MP&MP Rosado, *Profeta y ballena*, 2009-2010.
Fotografía de fragmentos Grotte de la Tullerías. Óleo sobre papel.
66 x 102 cm. 3 piezas y 38 x 57 cm. 7 piezas.



Habitar como transitivo, Atrezo. Cortina de Polipiel, madera y cadenas. 270 x 151 cm.



LÁMINA 14. MP&MP Rosado, *Imagen*, 2010.
Fotografía Blanco y negro, óleo sobre papel, cerámica y nueces.

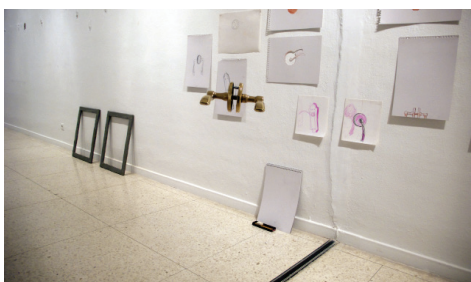


LÁMINA 15. MP&MP Rosado, *De lo de dentro y de lo de fuera*, 2012.
Técnica y dimensión variable.



LÁMINA 16. MP&MP Rosado, *De lo de dentro y de lo de fuera*, 2012.
Técnica y dimensión variable.



Cerámica, esmalte y texto.
 (tejido vaquero, auriculares sonido, lápiz, pincel);
 (pomo puerta de metal, cd, cesta de mimbre);
 (tejido red, gomillas, cintas de cuero);
 (camisa y pantalón, chaqueta con cremallera, planta de diente de león);
 (mimbre, cintas de cuero, auriculares sonido, usb, latón);
 (cinturón de cuero, cintas de cuero, llanta de bicicleta, mimbre);
 (gomillas, cintas de cuero, cúter).

LÁMINA 17. MP&MP Rosado, *Vea usted, aquí estaba...* 2014.
 Cerámica, arcilla cocida, esmaltes y texto, 50 x 60 cm. y 40 x 50 cm. 7 piezas + 10 piezas.

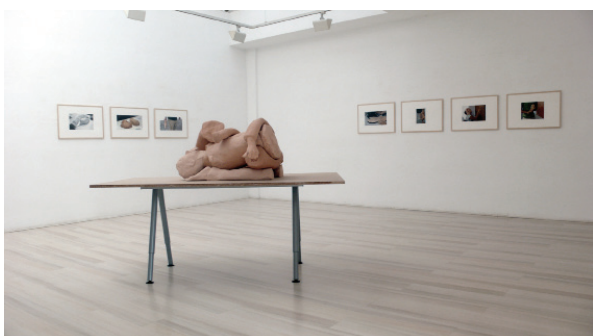


LÁMINA 18. MP&MP Rosado, *Contengo multitudes...* 2011.
Arcilla cocida y resina acrílica, madera y metal, 90 x 60 x 60 cm. 3 piezas.



LÁMINA 19. MP&MP Rosado ...*uso externo, uso interno*, 2011-2012.
Arcilla cocida y resina acrílica, 170 x 50 x 40 cm. 9 piezas.

CAPÍTULO 3. EL ESPACIO EXTERIOR O LA PARTE DE FUERA, LAS VISTAS A LA CALLE Y EL UNIVERSO

- 3.1 EL ASPECTO DE UNA PERSONA**
(Secuencias, vértigo, caídas, intervalos y zapatillas)
- 3.2 CON VISTAS A LA CALLE**
(Calles, ventanas, callejones, puertas, barrios y ciudades)
- 3.3 MÁS ALLÁ DE LA ATMÓSFERA TERRESTRE**
Una visión del mundo total: De la Melancolía de Durero (pasando por spleen de Baudelaire) al Saturno de Susan Sontag)
- 3.4 PARTE PRÁCTICA**
Secuencia ridícula
El pelele
Used bodies
What's he buiding?
Trabajos verticales
Ventanas Iluminadas
Callejón del gato
El último salvaje
Spleen
De profundis
Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón

En la sombra de la columna cabe el muchacho que lee,
ligeramente oblicuo con respecto al eje del universo.
Un ángulo me basta. Juan Antonio González Iglesias.

Espacio exterior es parte del título del tercer capítulo, lo exterior está por la parte de fuera. Comenzaremos analizando el aspecto o porte de una persona o individuo cualquiera que se encuentre inserto en una colectividad, el espacio que tiene vistas a la calle, y que se encuentra más allá de la atmósfera terrestre, es la parte exterior de algo, es el lugar practicado, de uso y de lo público. En el segundo apartado, el espacio público como espacio colectivo, social y político en el momento contemporáneo, centrándonos en la percepción del espacio, el urbano y el natural, con una visión psicológica de las estructuras que dominan la vida cotidiana y sus espacios de uso. La siguiente parte converge en una arqueología de la memoria donde el hombre en su relación con el universo fabrica una colección de ruinas y fragmentos que nos asisten para construir el “yo”. El hilo conductor es la discusión sobre las frágiles relaciones entre la melancolía (Durero) y Saturno (Sontag) , o el spleen de Baudelaire, sobre la influencia de Saturno como maldición y cómo explica e implica una visión del mundo total. Hablamos sobre geometría, construcción, el desastre, la creatividad y el desorden.

En este capítulo se detallan proyectos personales como: *Secuencia ridícula, El pelele, Used bodies, What's he buiding?, Trabajos verticales, Ventanas Iluminadas. Callejón del gato, El último salvaje, Spleen, De profundis y Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón.*

CAPÍTULO 3. EL ESPACIO EXTERIOR O LA PARTE DE FUERA, LAS VISTAS A LA CALLE Y EL UNIVERSO.

Here am I floating round my tin can
Far above the moon
Planet Earth is blue, and there's
nothing I can do....¹

Space Oddity. David Bowie.

3.1. EL ASPECTO DE UNA PERSONA.

(Secuencias, risas, vértigos, caídas y zapatillas)

La secuencia de la película rodada en el espacio exterior no podría ser más ridícula, sobre las ramas de un árbol, a una altura de siete u ocho metros, dos personas permanecen sentadas en posición de aplaudir. Cada una lleva una máscara, ambos se encuentran en actitud cansada. No se esconden sino que aplauden, se dejan ver, sin miedo a ser reconocidos. Esta es la descripción de la pieza *Secuencia ridícula* (2004), de MP&MP Rosado.

Si el espacio exterior está por la parte de fuera comenzaremos analizando el aspecto de una persona o individuo cualquiera que se encuentre incluido en una colectividad. En un espacio exterior en plena naturaleza, donde hay árboles, en un espacio de recreo, uno se encuentra en su lugar, con sus raíces, construido, plantado, arraigado.

El pintor surrealista René Magritte, en la obra del año 1964 que lleva el título de *La reconnaissance infinie* (*El reconocimiento infinito*), "un gouache de pequeño formato, muestra de espaldas, en medio de un árbol alto con forma de corazón, de ramificación tupida, finamente veteado a modo de esponja, a dos pequeños caballeros con sombrero y abrigos largos, como dos gemelos, situados en el tercio superior del ramaje, en la zona del corazón del árbol, por decirlo así".² Peter Sloterdijk sigue escribiendo que son dos pequeños personajes situados en el ramaje como si fueran dos Chaplin. *El reconocimiento infinito o agradecimiento infinito*, es uno que se produce entre los dos hombres y su situación en el interior del árbol, que miran de espaldas a nosotros.

¹ "Aquí estoy flotando alrededor de mi lata / Muy por encima de la luna / El planeta Tierra es azul, y no hay nada que yo pueda hacer". *Space Oddity*. (Traducción del autor). En la odisea del astronauta, Bowie canta la sensación desoladora y alucinante de flotar en el espacio dentro de una ínfima cajita de lata desconectado de toda comunicación con la tierra. Supuestamente lanzada para coincidir con el aterrizaje en la Luna del Apolo 11, aparece en el álbum *Space Oddity*. La canción fue utilizada por la BBC en su cobertura del alunizaje.

² Peter Sloterdijk, *Esferas 1*. Burbujas, trad. Isidoro Reguera, 2ª ed. (Madrid: Siruela, 2003), 335.

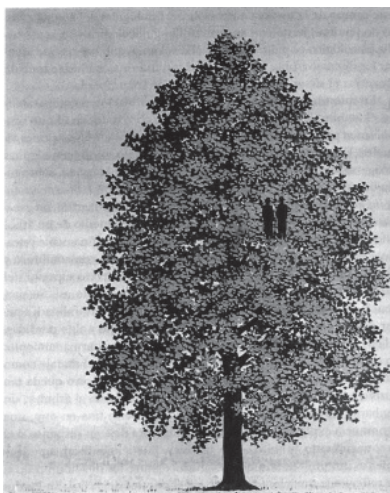


Fig.1 René Magritte, *La reconnaissance infinie*, 1964.

Secuencia ridícula (véase Parte Práctica, Lámina 20 y 21), de MP&MP Rosado, realizada en 2004 presenta a dos personajes en las ramas, ellos son como actores que parecen conformarse con papeles mediocres a la espera de una gran oportunidad, les acompaña una grabación de unos aplausos que suena a diferentes intervalos de tiempo. Es inquietante verlos, provocando cierta desconfianza, con su ademán de descaro, agazapados tras el “disfraz” con el que se camuflan. Olvidamos aquello que nos parece invisible y consideramos que lo que no se ve no existe.

Con las máscaras no se identifican con nada ni con nadie y no pueden ser identificados por nada ni por nadie, esto supone no tener miedo a llamar la atención. Los personajes están tocando las palmas cada cierto tiempo, lo utilizan para provocar un juego con el espectador, se esconden, pero sin temor a ser vistos, ya que están ocultos por sus “caretas”. El placer del voyeur.

¿Quién es el falso de los dos?. En el acto de aplaudir para llegar a ser descubiertos vemos un tiempo de alegría y un tiempo de miedo. Es la alteridad gozosa que nos lleva al caos: “La máscara, en su enorme complejidad, es el signo mas rico de todas las metamorfosis simbólicas, supone la violación de las fronteras entre los distintos reinos, la tranferencia de los poderes del hombre al animal y viceversa....Pasar por otro provoca la risa...”³ ¿O se ríen pensando en la caída?. Juan Vicente Aliaga explica la pieza:

Dedicados a tareas incomprensibles, rayanas en un teatro del absurdo, estos dobles parecen a veces indolentes, como si estuviesen matan-

3. Victor I. Stoichita y Anna María Coderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, trad. Anna María Coderch (Madrid: Siruela, 2000), 21.

do el tiempo, tal es el aparente sinsentido de su dulce far niente. ¿Pero es realmente dulce?. No parece el término justo; tumbados en el suelo como cadáveres, pegados a la pared, rodeados de árboles fantasmales, provistos de máscaras idénticas o semejantes a las del rostro que cubren, la estética de los Rosado se emparenta con ese Grotesk Kunst que tanto ha abundado en Centroeuropa. Y es que hay algo de ridículo, adjetivo que ellos emplean para titular algunas obras como ésas en las que dos monigotes, trasunto de los dos gemelos aparecen con los ojos cerrados como dormitando u holgazaneando junto a la copa de un árbol (Secuencia ridícula, 2002).⁴

En este sentido, en el libro *Lo cómico y la caricatura*, de Charles Baudelaire, podemos leer:

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita... No es el hombre que cae quién ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo.⁵

Aquí Baudelaire habla de grandes caricaturistas como Honoré Daumier que retrató personajes político de manera satírica, e incluso al rey, realizado con gran seriedad, desempeñando el papel de ogro o de asesino.



Fig 2 Honoré Daumier, *Pierre Louis Count Roederer*, 1832.

Grandville hace que sus pensamientos se vuelvan cómicos sin saberlo, se muestra cercano al apocalipsis en su libro de imágenes titulado *El mundo al revés*, donde se presentan parodias de la naturaleza humana sobre la historia del mundo.

4. Juan Vicente Aliaga, "MP&MP Rosado, harder will be the fall" en *EmotionReason*, ed. Isabel Carlos (Sídney, Biennale of Sydney, 2004), 190.

5. Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, trad. Carmen Santos (Madrid: Visor, 2001).



Fig 3 Grandville, "Autre Monde", *Maskenball*, 1844.

Por último, Goya introduce en lo cómico el elemento de lo fantástico, en los Caprichos hace que nos creamos lo monstruoso del ser, una línea fina entre lo real y lo fantástico, entre aparición y desaparición, una alternancia entre lo que se muestra y se oculta.



Fig 4 Goya, "Hasta la muerte", *Caprichos 55* , 1799.

Continuando con el proyecto *Secuencia Ridícula*, 2002, en el trabajo de MP&MP Rosado, dos esculturas realizadas en barro cocido con máscaras, que son el autorretrato de los artistas, investigan las relaciones entre identidad y diferencia, condicionados por el hecho de ser hermanos gemelos, experimentando en su vida cotidiana una sensación de dualidad permanente, de ser, a la vez, uno y otro, otra vez el mismo discurso.

Esta pieza de dos, nos sirve de apoyo para reflexionar sobre el trabajo en equipo, vivir y trabajar con otro el proceso de creación. La imagen duplicada hasta sus últimas consecuencias. Rosa Olivares en *Yo soy el otro*, describe: "El principal problema es la convivencia, compartir ideas, tiempo, esfuerzos y sueños. Cómo ser uno mismo y parte del otro, cómo poder

aceptar que otra persona sea parte de ti mismo, que comparta tus deseos y tus miedos”.⁶

Montse Badia en un texto sobre *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte andaluz*, editado por el Centro de Estudios Andaluces, escribe sobre el proceso de trabajo en equipo:

Para hablar de su relación en el proceso creativo, ellos mismos aluden a uno de los episodios de la película *Coffee and Cigarettes* (2003) de Jim Jarmusch, titulado Twins en el que la conversación entre los gemelos, protagonizados por Cinqué y Joie Lee, sentados tomando café y fumando cigarrillos, evidencia un perfecto entendimiento que, sin embargo, constantemente oscila entre el estar totalmente de acuerdo y el tener opiniones y gustos bien distintos. La irrupción del camarero, interpretado por Steve Buscemi, que les explica la curiosa historia del hermano gemelo secreto de Elvis Presley (el que le suplantó en algunos momentos y, por supuesto, el que engordó y vistió aquellos exagerados trajes blancos de pata de elefante) no sirve sino para reforzar su sincronía llegando incluso a remover el café del otro (aunque con leche y azúcar en un caso y negro en el otro). La dinámica de MP & MP Rosado se basa en un trabajo en equipo, en una colaboración en la que ‘uno dibuja y el otro borra. Mientras uno hace el otro deshace. Él destruye muchas cosas que yo planteo y otras yo se las destruyo. Y la mezcla de todo es lo que hace que nos quedemos con algo.’⁷

En *El pelele* (1791-1792), óleo sobre lienzo de Francisco de Goya, la representación de la caída puede parecer un juego y a la vez un rito de castigo. El pelele no se cae contra el suelo, y no se le permite reposo, da vueltas al aire, en un estado de continua caída. El vértigo está presente en esta obra y en la vida del autor, ya que padecía ciertos trastornos como la sordera o el sentido del equilibrio caracterizado por una sensación de movimiento rotatorio del cuerpo o de los objetos que lo rodean. En *La caída*, Stoichita apunta como *El pelele* es la figura del tiempo viejo que muere o el tiempo que gira sobre sí mismo, como un retorno cultural o una revolución. Es una conmemoración lúdica pero al mismo tiempo de crisis. La caída provoca la risa. La situación del pelele, es a la par cómica y violenta, nos transmite risa pero también dolor. Stoichita escribe: “El pelele, es cierto, no se deja caer contra el suelo pero tampoco se le permite reposo alguno”.⁸

6. Rosa Olivares, “Yo soy el otro”, *EXIT, imagen y cultura*, nº 7 (2002): 9.

7. Montse Badia, “MP&MP Rosado. Cintas de Moebius”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, coord. Elena Sacchetti (Sevilla: Fundación Pública Centro de Estudios Andaluces, 2010), 55-56.

8. Victor I. Stoichita y Anna María Coderch, “Caída en la caída”, en *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, trad. Anna María Coderch (Madrid: Siruela, 2000), 84-93.



Fig. 5 Goya, *El pelele*, 1791-1792.

Cuatro jóvenes vestidas de majas mantean un pelele en un entorno de paisaje con árboles. El juego, practicado durante algunas fiestas populares y ritos, simboliza aquí el poder de la mujer sobre el hombre, asunto general de esta pintura y repetido en la obra de Goya, como ejemplos las series de grabados de los *Caprichos* y de los *Disparates*, así como en sus álbumes de dibujos. Para entender la risa, según Henri Bergson, hay que ponerla en su entorno natural, que es la sociedad y sobretudo hay que determinar su función útil, una función social. Andar por la calle, tropezar de repente y permanecer sentado, subir a un árbol y esperar lo que pasa, caer y quedar enganchado a una farola, dormir sobre la calle o imitar a un perro o cualquier animal provocan la risa, el efecto que lo determina es una circunstancia exterior.

Javier G. Montes apunta sobre las investigaciones de MP&MP Rosado: “Sus figuras necesitan las paredes y lo que hay del otro lado. En *Caída en la caída* caen (o trepan) a lo largo de los muros, y nos hacen pensar en lo que decía Djuna Barnes: ‘si nos dejamos caer del suelo del Infierno, tocaremos el techo del cielo’. ¿Cayó del cielo su Pelele embarrancado en una farola? ¿O del suelo del Infierno? ¿O más bien del Limbo?”⁹.

El proyecto *El pelele* de MP&MP Rosado (veáse Parte Práctica, Lámina 22), se pudo ver en la Plaza San Francisco, en el Ayuntamiento de Sevilla (2005), y se trata de una escultura que representa a un hombre que no se sabe muy bien cómo, acabó enganchado en un brazo de una farola.

El espacio público, ya sea espacio urbano o natural es un territorio de trabajo, de intervención, de urgencia. En las prácticas artísticas contem-

9. Javier Montes, “MP&MP Rosado: muros, paredes”, en *MP&MP Rosado* (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura 2005, 2002), 15-21. Catálogo de exposición.

poráneas, el espacio público comparte múltiples interpretaciones y ha estado definido como signo por los arquitectos, los artistas, los políticos, sociólogos, o los transeúntes, el público en general. Al principio, para los artistas la definición y las interpretaciones del espacio público se han establecido como objeto o señal siendo históricamente los monumentos. El monumento tradicional, con su pedestal y su carácter impositivo marca el tiempo, nociones como la permanencia están vinculadas a la idea de monumento. En la actualidad se intenta trabajar a partir de la idea de temporalidad, con intervenciones no permanentes, teniendo en cuenta el contexto del lugar y pensando en relaciones y colaboraciones con otros agentes de la investigación, interactuando con el público.

En 2003, *Used Bodies*, de MP&MP Rosado (véase Parte Práctica, Lámina 23), se presentó en la Fundación de Artes Visuales, La Vleeshal en Middelburg (Holanda). La artista y comisaria Rita McBride diseñó un proyecto titulado *Futureways. 2304, a biennial of a future world*, para el edificio caracterizado por su arquitectura gótica. La pieza realizada por MP&MP Rosado representaba a un “exvoto”, una ofrenda, una imagen que imitaba una escultura gótica original en el interior del lugar. Se proponía un personaje que mostraba una pierna ficticia, la llevaba a la altura de la real, mostrando la relación entre ellas y las diferentes partes del cuerpo, apoyado sobre una de las tres, se nos muestra inestable, casi a punto de caer, susentado sobre una pequeña ménsula por uno de sus pies.

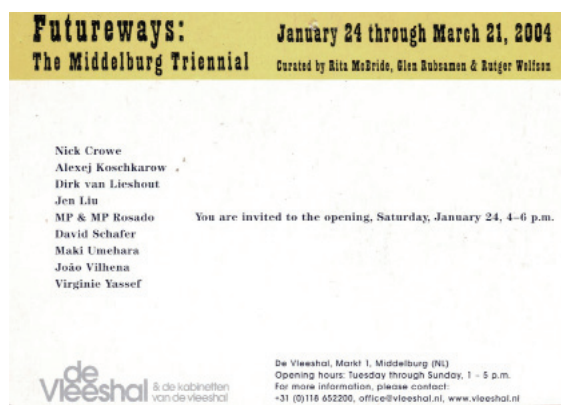


Fig. 6 Futureways 2304, Middelburg Triennial, 2006.

Tarjeta de invitación de la exposición.

La pieza *What's he building?* (véase Parte Práctica, Lámina 24), también se construye con cierta inestabilidad, realizada en resina, marcaba el ángulo recto de una pared. El título fue extraído de una canción de Tom Waits, en la letra se exponía a un hombre que buscaba significar o ser para estar en el mundo, y se trataban temas como la familia, la amistad o lo doméstico.

Nos encontramos con figuras muy definidas: la quietud de una habitación invadida por un mar agitado; la luz de la escucha que se abre paso en la oscuridad; la sensación de que una mirada omnipresente sin rostro quiere abrirse camino en la espera; el vacío y la ausencia rodeando la violencia del cuerpo y la rabia del grito; la quietud de la espera en el seno del espacio público; la vida oculta e invisible que habita en la espalda de las cosas y los objetos; las voces de la interioridad desgajada abriéndose paso entre el murmullo de las repeticiones; la ingravidez que nace en el vértigo de la caída. Un universo repleto de semipresencias que habitan en el intervalo del contraste, entre la consciencia y la invisibilidad, la seguridad y la amenaza, la salvación y el desastre, el sueño y la vigilia.¹⁰

Javier G. Montes escribe sobre una fotografía titulada *Trabajos verticales* de MP&MP Rosado:

...unas zapatillas anudadas entre sí –se diría que gemelas, pero hemos hecho voto de no hablar, por una vez, de esto- cuelgan de un cable eléctrico en la calle, a varios metros del el suelo. Unas zapatillas que hacen pensar en la deliciosa *Big Fish* de Tim Burton, y en el pueblo de fantasmas descalzos que dejan colgados sus zapatos a la entrada. Y en las muletas que Pepe Espaliú dejaba apoyadas contra la pared: según él, sólo podían significar dos cosas. Ni los fantasmas de Burton, ni los inválidos de Espaliú, ni quien quiera que calzase las zapatillas de los Rosado las necesitan ya. Unos zapatos abandonados, por supuesto, indican que alguien en algún lugar va descalzo. Que hay lugares donde no es necesario calzarse.¹¹



Fig. 7 MP&MP Rosado, *Trabajos verticales*, 2004.

MP&MP Rosado 2004. Tarjeta de invitación de la exposición.

10. Alberto Martín, “El Vértigo de la caída”, en *MP&MP Rosado. Dibujos* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009), 5-7. Catálogo de exposición.

11. Montes, “MP&MP Rosado: muros, paredes”, en *MP&MP Rosado*, 5-17.

Trabajos Verticales (veáse Parte Práctica, Lámina 25), aquí se asociaba a la idea de “un mundo al revés”, las piezas escultóricas se repartían en el techo, pegadas a las paredes, provocando cierta inestabilidad, rompiendo de alguna forma con los planos del espacio y que resumían lo descrito en *Secuencia ridícula, El pelele, Used bodies o Wha’s he building?*.

Así, hemos hecho un recorrido por el aspecto físico de una persona cualquiera o mejor dicho de varias, situadas en diferentes espacios, hemos viajado desde el espacio exterior más próximo a una persona. Visto desde fuera: dos personas subidas en un árbol dentro de un entorno natural como es la dehesa de Montenmedio en Vejér de la Frontera (Cádiz). Una persona enganchada de una farola en la plaza de San Francisco (Sevilla), en el espacio público. Una persona imitando una escultura gótica en un espacio privado y abierto al público, y para terminar, las zapatillas de otra persona colgadas sobre un cable en el espacio público y urbano.

Milton Santos en *La metamorfosis del espacio habitado*, asocia el espacio habitado con el territorio, se vuelve a hablar sobre la ubicuidad del hombre. Santos escribe: “capaz de habitar y explotar los lugares mas recon-ditos del planeta. Se podrá, sin duda, recordar los viajes interplanetarios y el paseo del hombre sobre la Luna como conquistas recientes del genio de la especie. Pero la tierra, sigue siendo la morada del hombre. La ubicuidad del hombre que hace el espacio habitado y establece el territorio reflejado en un espacio, en el mundo, en un país, en una región o una provincia, en una ciudad o en el barrio y que nos lleva a la calle, con sus inmuebles y sus aceras...”¹²

Según Armando Correa da Silva, las categorías fundamentales del conocimiento geográfico son, entre otras, espacio, lugar, área, región, territorio, habitat, paisaje y población, que definen el objeto de la geografía en sus relaciones... De todas, la más general -que incluye a las demás- es el espacio.¹³

3.2. CON VISTAS A LA CALLE.

(Calles, ventanas, callejones, puertas, barrios y ciudades)

En el estudio del espacio social dentro del espacio público, según Martí Perán, tenemos que distinguir entre el acontecimiento urbano y la es-

12. Milton Santos, *Metamorfosis del espacio habitado*, trad. Gloria María Vargas López de Mesa (Barcelona: Oikos-tau, 1996), 37.

13. *Ibíd*, 68.

estructura comunal: "...cabría ahora preguntarse si los proyectos artísticos ideados en y para el público apuntan hacia el análisis de los acontecimientos o, por el contrario, auxilian a los procesos de cohesión e integración de los mismos hacia el horizonte de lo comunal".¹⁴ Martí Perán insiste en la tradicional noción de lo que se considera arte público, derivado de la escultura pública y el monumento, y las alternativas por unas prácticas que reconquisten el espacio y sirvan para el rescate de la esfera pública. Isaac Joseph en sus investigaciones, también aporta al espacio público a través de Hannah Arendt y Jürgen Habermas dos elementos esenciales, el lugar de acción y de comunicación. Isaac Marrero sostiene que el espacio público es "un escenario especialmente inestable y sostenido a base de acuerdos espontáneos, fruto en definitiva de una labor de producción colectiva y permanente".¹⁵

Marina Vives explica:

Así las cosas, podemos identificar la creciente intervención de algunos artistas para con su contexto, o para realidades contextuales que puede que no sean las suyas directas, pero en cuales éstos artistas ven necesario producir (actuar), y desarrollar un acto, en definitiva, de mediación.

Esta intervención no es baladí. Se enmarca en toda una evolución del concepto artístico per se, y señala nuevos roles en el hecho artístico. Por un lado, el artista se despoja de su aura de genio creador, de su imagen de bohemio desconectado/a del mundo real. Al concentrar su obra y el proceso creativo en un espacio público, el simple (que no sencillo) proceso creativo deviene partícipe, en espacio y tiempo, de ésta sociedad, a la que no solo le reclama su lugar como parte constituyente, si no a la que además se refiere como parte constitutiva. El artista que desarrolla su trabajo en el espacio público es un artista comprometido con su "realidad", sitúa su trabajo en la esfera de la crítica social, de forma más o menos evidente. Es un actor partícipe y motivado, y su producción artística precisa con frecuencia la interacción de un público, co-ciudadano, y no siempre voluntario.¹⁶

14. Martí Perán, "La tercera encrucijada (telegrama de arte público)", en la web de Martí Perán, 5 de noviembre de 2009, <http://www.martiperan.net/print.php?id=37&srchrst=1>. ID Barrio. <http://www.idensitat.net>.

15. Isaac Marrero Guillamón, "La producción del espacio público", *(con)textos. Revista d'antropologia i investigació social*, nº1 (mayo 2008): 74-90, <http://www.raco.cat/index.php/contextos/article/view/123138/170909>.

16. Marina Vives, "¿Arte y res pública, o arte en res pública?", *El máster de arte actual* (blog), <http://www.masterarteactual.net/spip.php?article146>.

El punto de vista ético y comprometido lo debemos hacer converger al pensar en el espacio público y en como éste se construye, José Luís Brea pone dos ejemplos de construcción, en dos direcciones, una más convencional hacia un “flujo regresivo y neoconservador, que aproxima la escultura al puro ‘ornamento de masas’”, y continúa, “me permito remitir la invasión de las calles madrileñas con los mastodónticos monumentos a la gordura presuntamente simpática de Fernando Botero que tuvo lugar hace un par de años”.¹⁷ Y en el otro extremo una acción que señalaba la producción de identidad hacia la comunidad, los trabajos denominados *Carryings* de Pepe Espaliú, en San Sebastián el artista recorrió las calles de la ciudad transportado en brazos de sus amigos, desde la sede del festival de cine, hasta el ayuntamiento, y en Madrid, desde el edificio de las Cortes hasta el Museo Reina Sofía.

La acción del carrying exige cuidado, confianza, elasticidad, fortaleza, humor, coordinación y solidaridad de todos los participantes, tanto de los portados como de los portadores. Espaliú, el hombre llevado, era también un portador -del virus VIH y de su propio y personal miedo y sufrimiento. El *Carrying* fue una acción de alto contenido social, una declaración pública de amor y solidaridad, y también una exigencia -la de que su audiencia se comprometiese, no sólo en el ritual mismo sino en sus implicaciones.¹⁸



Fig. 8 y 9 Pepe Espaliú, *Carryings*, 1990.

“La ciudad no es lo urbano”,¹⁹ nos dice Manuel Delgado. La ciudad es una composición espacial compuesta de elementos heterogéneos y extraños entre sí, lo urbano, pertenece a la ciudad, sin embargo mantiene vínculos poco estables o poco móviles. El transeúnte que pertenece a la

17. José Luis Brea, “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, *Arte. Proyectos e ideas* 4 (1996) : 13-30.

18. Adrian Searle, “La pérdida de Pepe Espaliú”, *Acción Paralela*, nº 3, <http://www.acccpar.org/numero1/searle.htm>.

19. Manuel Delgado, *El animal público, hacia una antropología de los espacios urbanos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 23.

sociedad y que transita en la calle usa ese espacio como observador dentro del espacio público. La calle es el exterior urbano de los edificios y es el público en general, que opina, desea o reclama.

Para Gorges Perec no es frecuente que haya árboles en las calles, en *Especies de Espacio*, se describen ciertos trabajos prácticos, como por ejemplo, “observar la calle de vez en cuando, quizá con un esmero un poco sistemático. Aplicarse. Tomarse un tiempo ...Anotar lo que se ve”²⁰.

En *Ventanas iluminadas* (véase Parte Práctica, Lámina 26 y 27), una exposición comisariada por José Lebrero en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (2005). Montse Badia, en su texto titulado *Cintas de Moebius*, explica la intervención o proyecto expositivo:

...los Rosado transforman el espacio expositivo en una especie de bosque en el que cada árbol representa un bloque de pisos de una ciudad anónima, de los que cuelga una especie de cubos con una o varias ventanas. Algunas de las ventanas parecen inaccesibles y cegadas, otras presentan espejos o cortinas, mientras otras están totalmente abiertas. Las ventanas iluminadas se convierten en fragmentos de una ciudad sin nombre... Ventana iluminada en la madrugada. Si se pudiera escribir todo lo que se oculta detrás de tus vidrios biselados o rotos se escribiría el más angustioso poema que conoce la humanidad.

Asimismo, las ventanas son esos lugares fronterizos, los límites ambiguos entre dentro y fuera, entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo público y lo privado, el umbral en el que nuestra identidad entra en relación con el otro. Una vez más, el carácter escenográfico de la instalación, la evidencia del material, sobretudo papel y madera, y su factura en forma de bloques o cajas subraya de forma muy evidente la idea de representación y de infinita potencialidad de imaginar historias, personajes y situaciones.²¹

“Nada más llamativo en el cubo negro de la noche que un rectángulo de luz amarilla”²², escribía Arlt.

Ventanas Iluminadas es un proyecto para ubicar 12 cubos, en los 12

20. Georges Perec, *Especies de espacio* (Barcelona: Montesinos, 2006), 84.

21. Montse Badia, “MP&MP Rosado. Cintas de Moebius”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andalúz*, coord. Elena Sacchetti (Sevilla: Fundación Pública Centro de Estudios Andaluces, 2010), 52-66.

22. Roberto Arlt, “Ventanas Iluminadas”, en *Aguas porteñas* (Buenos Aires: Losada, 1998), 96-98.

árboles que se encuentran en la entrada del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. En las ramas podemos observar un fragmento de casa, son cubos o partes de inmuebles con la ventana como referencia o recorte. Se le dice calle al camino entre dos hileras de árboles. Las *Ventanas Iluminadas* son la calle que es denominación del pueblo que depende de otro, como si estuviese dentro de él. Los árboles están situados en dos hileras paralelas, seis en cada lado, están ordenados y los cubos o fragmentos de casas también, éstos se encuentran apoyados en las ramas. Las ventanas se enfrentan unas con otras. Son maquetas, no pequeñas, sino de un tamaño inferior al normal, y que sustituyen algo real. La artificialidad de los fragmentos de casa, bloques o cubos altera la escala y devuelven al espectador a la posición de voyeur. El interior de las ventanas están iluminadas como ventanas abiertas hacia el subconsciente que retornan en determinados momentos al espectador. Los secretos o las cosas a las que temes o tienes miedo son los espacios huecos, vacíos, desolados, umbrales que demuestran cierta preocupación por el vacío y que nos remite a momentos de absoluta soledad. Observamos las casas en los árboles como refugios o faros, como lugares fronterizos. Los interiores iluminados actúan de guía y son imagen de protección. Un ligero ambiente de sospecha rodea todo el escenario.

Ayer un amigo me preguntó si me había fijado en las ventanas iluminadas a las cuatro de la madrugada. - La de historias que hay en ellas-me dijo. Son las cuatro de la madrugada cuando escribo esto. Acabo de mirar por una ventana de mi casa y he visto en medio del silencio imponente de esta madrugada, la ventana iluminada de un vecino. ¿Qué estará ocurriendo ahí?.²³

Este es el comienzo de *Ventanas Iluminadas* uno de los artículos o ensayos literarios que forma parte de *Aunque no entendamos nada*, de Enrique Vila-Matas. También escribe Enrique Vila-Matas: “Hasta el instante previo al momento en que empezamos a escribir –dice Italo Calvino-, tenemos a nuestra disposición el mundo, un mundo dado en bloques, sin un antes y un después, el mundo como memoria individual y como potencialidad implícita... No sé muy bien lo que haré, pero en todo caso sé que pronto terminaré esta primera hoja. Mi vecino de la ventana de al lado también escribe, aunque lo hace valiéndose de un ordenador. Es como un vecino de La ventana indiscreta, de Alfred Hitchcock”²⁴

Vila-Matas habla de su admirado Roberto Arlt, que escribió su cé-

23. Enrique Vila-Matas, “Ventanas Iluminadas” en *Aunque no entendamos nada*, ed. J. C. Saéz (Santiago de Chile: Comunicaciones Noreste, 2003), 35-37.

24. *Ibíd*

lebre cuento titulado, *Ventanas iluminadas*, dentro de su libro *Aguafuertes Porteñas* (1958), Arlt escribe: “Ciertamente, no hay nada más llamativo en el cubo negro de la noche que ese rectángulo de luz amarilla, situado en una altura, entre el prodigio de las chimeneas bizcas y las nubes que van pasando por encima de la ciudad, barridas como por un viento de maleficio. ¿Qué es lo que ocurre allí? ¿Cuántos crímenes se hubieran evitado si en ese momento en que la ventana se ilumina, hubiera subido a espiar un hombre? ¿Quiénes están allí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar?. En el cubo negro de la noche, la ventana iluminada, como un ojo, vigila las azoteas y hace levantar la cabeza de los trasnochadores que de pronto se quedan mirando aquello con una curiosidad más poderosa que el cansancio”.²⁵

En la película de 1954, un reportero fotográfico llamado Stewart, se ve obligado a permanecer en reposo con una pierna escayolada. A pesar de la compañía de su novia, Kelly, y de su enfermera Ritter, Stewart procura escapar del tedio observando desde la ventana de su apartamento con unos prismáticos lo que ocurre en las viviendas de enfrente, a través de sus ventanas. Debido a una serie de extrañas circunstancias empieza a sospechar de un vecino cuya mujer ha desaparecido. *La ventana indiscreta* (*Rear Window*) está basada en el cuento *It Had to Be Murder* (1942) de Cornell Woolrich .



Fig. 10 Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta*, 1954.

“Ventanas Iluminadas de MP & MP Rosado son teatros en miniaturas en los que no vemos la acción y que unas veces parecen refugios iluminados, es decir, espacios de protección e intimidad, y otras, faros que iluminan, esto es, puntos de referencia y sociabilidad. Lo que ocurre en el interior de estos pequeños escenarios invisibles dependerá de la imaginación de los espectadores/visitantes de la intervención. Una atmósfera de sospecha convierte a los espectadores, al mismo tiempo, en vigilantes y vigilados, observadores

25. Arlt, “Ventanas Iluminadas” en *Aguas porteñas*, 96-98.

y observados. MP&MP Rosado construyen un enigmático paisaje urbano de connotaciones psicoanalíticas. Un paisaje, a la vez caótico y ordenado, que genera confusión y extrañamiento y que plantea un juego metafórico de múltiples lecturas como infinitas son las historias que imagina Roberto Arlt tras las ventanas iluminadas”, se puede leer en la hoja de sala de la exposición de MP&MP Rosado en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en 2005, y continúa, “A modo de metonimia -la parte por el todo-, ventanas iluminadas presenta fragmentos o detalles de una ciudad sin nombre, dejando así que el espectador reconstruya las historias que esas ventanas ocultan a partir de sus propios miedos y deseos (sentimientos que, según Eugenio Trías ‘remiten al inconsciente y nos constituyen como sujetos’). En las notas de la exposición leemos por último: “Las ventanas iluminadas a las tres de la madrugada de las que habla el escritor argentino Roberto Arlt en *Aguafuertes Porteñas*, texto que ha servido de inspiración para este proyecto de los hermanos Rosado, constituyen una polisémica metáfora de la indiosincrasia urbana contemporánea, de las mil y una historias que se esconden en sus esquinas, de la experiencia de la multitud y de la soledad que viven, cotidianamente, sus habitantes. Las ventanas son lugares fronterizos, límites inestables y frágiles entre el dentro y el afuera, el nosotros y el vosotros, el exhibicionismo y el ocultamiento, lo público y lo privado”.²⁶

Los callejones son pasos estrechos y largos entre paredes, que te encuentras en cualquier barrio, Perec quiere darle vida al barrio, proponiendo fundar una orquesta o haciendo teatro en la calle. Quiere animar el barrio. Juntar a la gente de una calle o de un grupo de calles por una causa o un combate y no por la simple convivencia. En los callejones hay puertas. El punto de encuentro entre un exterior y un interior es el acceso y en él se pueden realizar experiencias e imágenes poéticas de diversa índole, se refiere a lo abierto y lo cerrado pero también a la secuencia entre uno y otro que se pierde o se transforma. Como la puerta, de nuevo Gaston Bachelard habla de la puerta como todo un cosmos entreabierto. Las puertas paran y separan, nos dice Georges Perec, “La puerta rompe el espacio, lo escinde, impide la osmósis, impone los tabiques: por un lado estoy yo y mi-casa, lo privado, lo doméstico... por otro lado están los demás, el mundo, lo público lo político”.²⁷

En 2006, con motivo de la Feria internacional del libro de Guadalajara (México), se mostró la instalación *El callejón del gato* (veáse Parte

26. “Ventanas Iluminadas. MP & MP Rosado”, en la web del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC, acceso 20 de marzo de 2015, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/mprosado00/frame.htm>.

27. Perec, *Especies de espacio*, 64-66.

Práctica, Lámina 28), en la entrada del Museo de Arte de Zapopan, un proyecto específico del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. *El callejón del gato*, era una instalación de MP&MP Rosado concebida de forma específica para el espacio (callejón) que vincula la entrada principal del museo con la entrada a las salas, en la que se exploraban los límites inestables y frágiles entre el dentro y el afuera, el nosotros y el vosotros, lo público y lo privado. Al igual que ocurría en la instalación *Ventanas iluminadas*. *El callejón del gato* alude, por metonimia, a lo que hay detrás, a lo que se oculta tras una puerta encajada o una ventana en penumbra, creando una atmósfera de sospecha que hace que los espectadores sean, al mismo tiempo, vigilantes y vigilados, observadores y observados, voyeurs y exhibicionistas.

El proyecto *El callejón del gato* tiene como punto de partida *Luces de Bohemia* de Ramón del Valle Inclán. *Luces de Bohemia* se publicó por primera vez en forma de folletín en la revista *España* (1920). En 1924 se editó como libro. Se conoce como callejón del Gato, a la calle Álvarez Gato en pleno centro de Madrid. El nombre de la calle se debe a Juan Álvarez Gato, mayordomo de Isabel la Católica y poeta. En el siglo XV se la conocía como calle del Gato porque en ella estaba la vivienda de este personaje, entonces muy conocido. En tiempos de Valle-Inclán, en el callejón, había una ferretería con unos espejos cóncavos y convexos en la puerta. Los niños iban a mirar sus figuras deformadas como diversión. Valle-Inclán pasaba a menudo por allí y los espejos le sirvieron de inspiración para escribir la definición del esperpento en la famosa escena XII de *Luces de Bohemia*:

MAX.- España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO.- ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX.- Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO.- Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX.- Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO.- ¿Y dónde está el espejo?

MAX.- En el fondo del vaso.

DON LATINO.- ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX.- Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.²⁸

28. Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente (Madrid: Austral, 1999), escena duodécima, <https://ciervalengua.files.wordpress.com/2011/10/valle-inclan-ramon-luces-de-bohemia.pdf>.

El callejón del gato de MP&MP Rosado analiza cómo se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado. La producción estaba compuesta por 20 vasijas de cerámica esmaltadas en negro y manipuladas o “deformadas”, concavas y convexas. Sobre las paredes se simulaba un callejón con puertas, a modo de trampa para el ojo, hecho en papel impreso.

“Una ciudad”, escribe Perec, “piedra, cemento y asfalto. Desconocidos, monumentos, instituciones. Megalópolis. Ciudades tentaculares. Arterias. Muchedumbres. ¿Hormigueros?”.²⁹ Observamos con una visión psicológica las estructuras que dominan la vida cotidiana en la ciudad. Hilos delicados que se conectan en cadena sin explicación aparente: ¿Los hilos son líneas de comunicación entre habitantes invisibles? ¿Hay alguien en casa para contestar?. Todo espacio estructurado es un espacio social, en *Los ritos de paso*, Arnold Van Gennep describe esta estructura social, y define como: “La vida individual, cualquiera que sea el tipo de sociedad, consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra y de una ocupación a otra”.³⁰ Manuel Delgado explica cómo en la antropología del ritual los neófitos o iniciados que traspasan esas puertas o se desplazan por esas calles o callejones son los que se trasladan entre estados-estancias. “El espacio público es, pues, un territorio desterritorializado que se pasa el tiempo reterritorializándose y volviéndose a desterritorializar, que se caracteriza por la sucesión y el amontonamiento de componentes inestables”.³¹ Un territorio que se define “desmontándose y redefiniéndose”, que se caracteriza por la sucesión de elementos inestables que la componen.

“El último salvaje”, es una ficción que se incluye en una novelita corta de Roberto Bolaño, *Los perros románticos*. En ella escribe: “Las calles estaban vacías. Tenía frío y en mi cerebro se sucedían las escenas de ‘El último Salvaje’. Una película de acción, con trampa.”³²

En un nuevo trabajo que explora el legado histórico y arquitectónico del arte árabe en Andalucía, MP&MP Rosado presentan *El último salvaje* en las Reales Atarazanas (véase Parte Práctica, Lámina 29). La estructura híbrida del techo artesonado, herencia de la arquitectura morisca o mudéjar (s. XII) se repite y se transforma, en bloques observamos un paisaje urbano invertido, el espectador mira hacia arriba (o abajo) y visualiza la metrópolis ficticia con sus espacios liminales y sus zonas fronterizas que atraviesan la

29 Perec, *Especies de espacio*, 99.

30. Arnold Van Gennep, *Los ritos de paso*, trad. Juan Aranzadi (Madrid: Alianza. 2008), 15.

31. Delgado, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, 46.

32. Roberto Bolaño, *Los perros románticos* (Barcelona: Acantilado, 2006), 69.

ciudad creando constelaciones de estrellas. En palabras de los artistas, estos “momentos críticos” entre distintas regiones de la ciudad sugieren nuevas posibilidades de vecindad al regresar a un momento histórico cuando varias culturas compartían el mismo espacio. En la ciudad sin nombre, el ser humano sobrevive a ese laberinto de pasos infinitos en el que se han convertido las ciudades.

En la entrevista realizada a la filósofa Marina Garcés, “La ciudad tiene algo de prisión cuando no se acaba nunca”,³³ en mayo de 2014, entorno a su conferencia “Desmarcar Barcelona”, la pensadora citó a Javier Pérez Andújar, en referencia a sus comentarios sobre los movimientos sociales en contra de los desahucios que sufre España sosteniendo que hoy “el refugio está en la calle”. Marina Garcés secunda al escritor hablando de “la vulnerabilidad que tiene cada cual cuando está solo en su casa” y explicando que, cuando la vivienda se convierte en “un bien volátil y precario”, el espacio público se convierte en “un refugio donde encontrarse, donde crear alianzas y defenderse”. Por otra parte, y en contraste con la idea de “refugio”, Garcés sostiene que “la ciudad tiene algo de prisión cuando no se acaba nunca”, cuando no tiene límites precisos. Al margen y citando al filólogo y escritor catalán Javier Pérez Andújar exponía en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, lo siguiente: “Psicologicamente la vivienda es el refugio, se supone que la vivienda es el lugar donde te vas a refugiar y de donde no te van a echar, ahora se está demostrando con los desahucios que te van a echar cuando quieran. Esta precariedad de lo que creíamos que era la vivienda igual sirve para revalorizar el espacio público... el que te va a defender de verdad es el espacio público, el refugio ya no es la vivienda no es tuya es ya del banco, el refugio está en la calle... El espacio público no está conquistado para siempre, hay que conquistarlo cada día... si no estás para defenderlo lo vas a perder”.³⁴

3.3. MÁS ALLÁ DE LA ATMÓSFERA TERRESTRE

Una visión del mundo total: De la Melancolía de Durero (pasando por Spleen de Baudelaire) al Saturno de Sontag.

El planeta Melancholia (Melancolía) ha aparecido desde más allá de las fronteras del sistema solar atraído por la gravedad del Sol. Al modo

33. Marina Garcés. “La ciudad tiene algo de prisión cuando no se acaba nunca”, Public Space.org, iniciativa del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, <http://www.publicspace.org/es/post/la-ciudad-tiene-algo-de-prision-cuando-no-se-acaba-nunca>.

34. Javier Pérez Andújar, “El refugio está en la calle. Entrevista a Javier Pérez Andújar”, Public Space.org, iniciativa del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, <http://www.publicspace.org/es/post/el-refugio-esta-en-la-calle>.

de los cometas, ha girado alrededor del astro rey y se dirige hacia la Tierra. Los científicos aseguran que pasará de largo, pero seguramente Melancolía colisionará con la Tierra, ante la impotencia y estupefacción de la raza humana, que será destruida en la brutal colisión. Esta historia es el argumento de esta trama apocalíptica, que evoca el romanticismo y teorías relativas al fin del mundo y se pueden contemplar en la película *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier.

La visión del mundo en su totalidad es analizada en los siguientes proyectos y reflexiona sobre la melancolía, el influjo de saturno y su relación con temas tales como la falta o carencia de sentido, la fragilidad de la existencia humana, el deseo, la sensación de pérdida o el vacío, el hombre pierde los lazos que lo mantiene en contacto con la naturaleza. Se explora así una contemplación general de la condición humana, de la melancolía, de la violencia de la existencia y de la soledad.

La melancolía, el tema de nuestro discurso presente, lo es en disposición o en hábito. En disposición, es esa melancolía transitoria que va y viene en cada ocasión de tristeza necesidad, enfermedad, problema, temor, aflicción, enojo, perturbación mental o cualquier tipo de cuidado, descontento o pensamiento que cause angustia, torpeza, pesadez y vejación del espíritu y cualquier ánimo opuesto al placer, la alegría, el alborozo, el deleite, que nos causa indolencia o disgusto. En dicho sentido equívoco o impropio, llamamos melancólico al que está embotado, triste, huraño, torpe, indispuerto, solitario, de alguna forma enternecido o descontento. Y de estas disposiciones melancólica no está libre ni siquiera el estoico: nadie es tan sabio, nadie tan feliz, nadie tan paciente, tan generoso, tan divino, tan piadoso que pueda defenderse; nadie está tan bien dispuesto que en uno u otro momento no sienta su dolor, más o menos. La melancolía, en este sentido es una característica inherente al hecho de ser criaturas mortales.³⁵

Este párrafo se extrae del libro *Anatomía de la melancolía* (1621) de Robert Burton, es un trabajo médico-ensayístico y en cuyo rótulo están las ideas de disección y de clasificación para comprender la anatomía del mundo, la anatomía de la melancolía.

En el proceso de investigación de MP&MP Rosado, el grabado *Melancolía I* (1514) de Albrecht Dürero nos genera diferentes preguntas que serán el principio de un proyecto titulado, *Melancolía II y III*, realizado y produ-

35. Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, trad. Ana Saéz Hidalgo (Madrid: Alianza, 2006), 65.

La Melancolía representa a un misterioso ángel desolado. La melancolía, se sitúa entre la tristeza mórbida, la depresión y el sueño, es un estado donde influye lo alquímico. Este estado psicológico corresponde al color negro. En el grabado de Durero observamos en primer lugar el reloj de arena y la balanza, atributos de Saturno que le sirven para medir y pesar la vida. Saturno y el tiempo. La energía saturnal es una energía melancólica y consciente del pasar del tiempo. Saturno corresponde al plomo. La esfera y el poliedro son la geometría o el estudio de las propiedades y de las medidas de las figuras en el plano o en el espacio. Estudiando el grabado de Durero titulado *Melancolía I*, nos surgieron dos preguntas: ¿por qué Melancolía I?, ¿habría tenido Durero en proyecto Melancolía II y III?



En el proyecto *Melancolía II y III* de MP&MP Rosado, completamos el proyecto de Durero sobre geometría y construcción, el desastre, la creatividad y el desorden. El hilo conductor se basaba en la discusión sobre las frágiles relaciones entre Melancolía y Saturno. Michel Tournier o Susan Sontag hablan sobre la influencia de Saturno como maldición y como explica una visión del mundo total. También Baudelaire se acerca al estudio de la melancolía en su libro *Las flores del mal*, en el texto mezcla la belleza, la poesía o el arte y examina la palabra Spleen, que provoca el fracaso de cualquier forma de ideal y reconoce el tedio en el tiempo. Tres palabras y tres nociones: Melancolía, Spleen y Saturno vertebran esta investigación teórica y práctica.

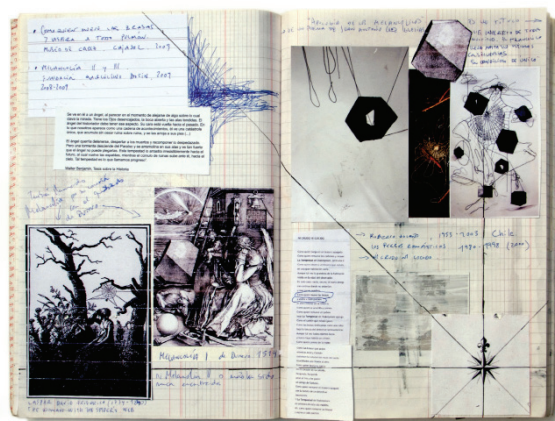


Fig. 12 Cuaderno de procesos, MP&MP Rosado, 2009.

La palabra “spleen” es de origen griego splen. En inglés alude al bazo. En francés, representa el estado de tristeza pensativa o melancolía. Fue popularizado por el poeta Charles-Pierre Baudelaire pero había sido utilizado antes, en particular durante la literatura del Romanticismo, a inicios del Siglo XIX. La conexión entre spleen, bazo, y melancolía proviene de fuentes de la medicina griega y el concepto de los humores. Uno de los humores era la bilis negra segregada por el bazo y asociada con la melancolía. Opuesto a este concepto es el Talmud, que nombra al bazo como el órgano de la risa, aunque no está descartada una anterior relación con la medicina de los humores acerca de este órgano.

El proyecto *Spleen* se mostró en la Galería Pepe Cobo de Madrid en el año 2008 (véase Parte Práctica, Lámina 30), el trabajo relacionaba la desconfianza y el aburrimiento siempre a la espera de la sensación, de algo nuevo, con un individualismo radical del mundo contemporáneo que se acerca al romanticismo. Autores como Piranesi, Durero, Baudelaire, Robert Burton..., pero también las fuentes de Walter Benjamín, Susan Sontag o Michel Tournier, fueron la materia prima, y nuestra obsesión por indagar en la interioridad y el “yo”.

En la escena nos encontramos restos de árboles, distorsionados, retorcidos, receptáculos de objetos, que están abrazados, amordazados o atrapados por cuerdas que atrapan a la vez. El trabajo plantea diferentes interferencias en la percepción de lo ordinario. Ante la desorientación existe un esfuerzo por reubicarse, por saber lo que las cosas son y cómo nos situamos ante ellas, y cuando llegamos a reconocerlas, “¿ahora qué...?”. El proyecto se nutría de las experiencias de los perdedores, que viven en el borde de la sociedad actual y son abandonados a su suerte, de los espacios de tránsito, en la búsqueda de lugares donde todo fracasa y en los márgenes.

En *Spleen* las imágenes están dentro de este orden, espacio y tiempo, donde el espectador se convierte en límite ante lo que se le revela, destacando sobre el paisaje de fondo.

La melancolía y “spleen” se relacionan con los gemelos, ellos pueden desde el lugar que ocupan investigar con mirada distinta la relación que existe entre la melancolía y los conceptos de interioridad e identidad. Montse Badia explica el proyecto *Spleen*:

Los árboles, esta vez en forma de restos ennegrecidos vuelven a aparecer en un trabajo posterior de MP&MP Rosado. En el 2008 presentan la instalación *Spleen* en la Galería Pepe Cobo en Madrid. En esta ocasión, aparecen restos de árboles realizados en terracota, distorsionados, retorcidos y convertidos en receptáculos de objetos. Los árboles están “abrazados” de un modo asfixiante o atrapados por cuerdas. Junto a ellos aparecen distintos elementos como deportivas, libros o sillas, todos ellos desmembrados o desubicados aunque fácilmente reconocibles. Aparece aquí un elemento inquietante que es lo truncado en lo cotidiano, lo familiar, que nos sitúa en un universo irreal, turbador y desconocido. *Spleen*, explicaban los Rosado en una entrevista mantenida con Javier Hontoria, “es el humor tétrico que produce el tedio de la vida... La búsqueda de sensaciones lleva al hastío o la melancolía. Existe un profundo sentimiento de insatisfacción de la condición humana en la actualidad que provoca un hondo sentimiento de soledad y vacío, a partir de aquí surge la angustia, el pesimismo, la melancolía...”. Nuestra sociedad es la del consumo. Nuestra identidad, individual y colectiva se define no por lo que somos, sino por lo que consumimos. El índice de consumo es el índice de salud de un país. Pero la acumulación de cosas lleva al sinsentido, a la desidia, al desgaste, al agotamiento.” y continúa, “MP&MP Rosado no han dejado de moverse en un espacio indeterminado, marginal en el sentido de tránsito y de búsqueda, de lugares expuestos al fracaso. A diferencia de trabajos anteriores, en los que las situaciones reflejaban escenarios vacíos, en *Spleen* y otras obras posteriores, hay un despojamiento de la puesta en escena, ya no asistimos a una representación o a los elementos que configuran una representación, sino que nos encontramos con una serie de restos, de ruinas, que parecen responder a un estado interior de memoria, de recuerdos y de contemplación quizá más desencantada que meditativa.”³⁶

En Milán se presenta una nueva instalación, realizada específicamente para el espacio de la galería, en el proyecto teórico es una meditación

36. Badia, “MP&MP Rosado. Cintas de Moebius”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, 52-66.

sobre la relación entre la melancolía, el hombre frágil y la naturaleza en la era del consumo. En el tronco, raíz o conducción se almacenaban objetos de uso diario, recogidos en las oquedades y protuberancias del recorrido.

La instalación *De profundis* (veáse Parte Práctica, Lámina 31), jugaba con la forma de una raíz que dibujaba por el espacio, abrazando objetos que encontraba en su camino, suponemos que los objetos pertenecen a uno o dos personaje que se encuentran ausentes. Aquí está la naturaleza que rompe las fronteras de los espacios humanos, se enfrentan a los restos arqueológicos que nos llevan a repensar el hombre y su identidad, uno de los temas recurrentes en la búsqueda de los hermanos gemelos.

Influidos por Saturno con las características de la oscuridad, casi negra, la pesadez, la lentitud, la ociosidad o por la imagen que todos tenemos de éste devorando a sus hijos. Susan Sontag escribe sobre Walter Benjamín y la memoria, el poner el pasado en un escenario convierte el flujo de los acontecimientos en tableaux. Sontag apunta: "...Sumido en la melancólica conciencia de 'la crónica desconsolada de la historia universal', proceso de incesante descomposición...su noción de las ideas y las experiencias como ruinas'.

Precisamente porque están obsesionados por la muerte, son los melancólicos los que mejor saben cómo leer el mundo. O, mejor dicho, el mundo se abre al escrutinio del melancólico como ante nadie más. Cuanto más inertes las cosas, más potente e ingenioso puede ser el espíritu que las contempla. Si este temperamento melancólico es infiel a la gente, tiene buenas razones para ser fiel a las cosas. La fidelidad reside en la acumulación de cosas, que aparecen, en su mayor parte, en forma de fragmentos o ruinas. ('Es la práctica común en la literatura barroca apilar fragmentos incesantemente', escribe Benjamin.) Tanto el barroco como el surrealismo, sensibilidades con las que Benjamín sintió una fuerte afinidad, ven la realidad como cosas. Benjamin describe al barroco como un mundo de cosas (emblemas, ruinas) e ideas espacializadas ('Las alegorías son, en el ámbito del pensamiento, lo que las ruinas son en el ámbito de las cosas'). El genio del surrealismo estuvo en generalizar con franqueza y ardor el culto barroco a las ruinas, en percibir que las energías nihilistas de la época moderna hacen de todo una ruina o un fragmento y, por tanto, algo coleccionable. Un mundo cuyo pasado se ha vuelto caduco (por definición), y cuyo presente produce antigüedades instantáneas, invita a los custodios, a los descifradores, a los coleccionistas.³⁷

37. Susan Sontag, *Bajo el signo de saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo, ed. Aurelio Major (Barcelona: Mondadori, 2007), 124-128.

Javier G. Montes escribe sobre la ruina: “Así que su interés reciente por la arqueología y las ruinas es el desarrollo natural de esos planteamientos. También su manera de comprenderlas (al modo de Benjamin, de Smithson, incluso de Clemenceau) al revés: el recuerdo convertido en anticipo o profecía, la puesta en escena de una memoria inversa que trabaja sobre ‘la noción de las ideas y experiencias como ruinas’ (cito a los Rosado) ya venía atravesando, en realidad, toda su producción. La ruina como sinécdoque, expresión del todo mediante la parte: el universal inimaginable o indecible, pasado o futuro, dicho mediante el fragmento, la huella, el indicio casi indecifrible.

¿Por qué construir ruinas en un mundo como el nuestro, ya saturado de rastros? Dice Doris Lessing que nuestra época premia la obsesión por las huellas y olvida la pasión por las consecuencias”.³⁸

Smithson en los sesenta creía en la “idea desacreditada del tiempo” y “otras cosas desfasadas”.

Así llegamos al proyecto, *Cómo quién mueve las brasas y aspira a todo pulmón* (veáse Parte Práctica, Lámina 32-33), que reunía los estudios anteriores y los pone en el “tableaux”. Las piezas prácticas de MP&MP Rosado se titulan *Apología de los melancólicos*, *Ruinas antirromáticas (Desaguaderos)*, *Ruinas menores*, *Ruinas antirromáticas (Caños)*. Las “no ruinas” se representan como si fueran una arqueología de la memoria. Los medios de producción que se utilizan en el proyecto *Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*, son cerámicas reutilizadas, arcillas cocidas, papel, sal, objetos encontrados, ramas de olivo, fotografías documentales, pruebas o restos de piezas. El título del proyecto proviene de un poema de Roberto Bolaño titulado “Ni crudo ni cocido” de *Los perros románticos*.

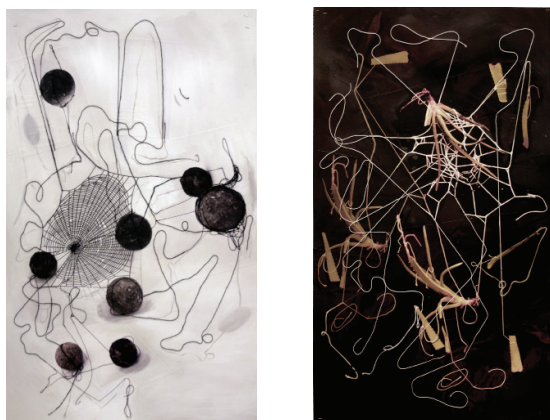


Fig. 13 y 14 MP&MP Rosado, *Apología de los melancólicos*, 2009.

38. Javier Montes, “Ruinas al revés”, en *MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón* (Sevilla: Cajasol Obra Social, 2010), 6. Catálogo de exposición.

Ocho dibujos realizados por MP&MP Rosado muestran diferentes estados de una tela de araña con diferentes objetos, ramas de árbol, cuero, reglas, una red o bolas de hierro, que hacen referencia a los elementos que podemos encontrar en el grabado *La melancolía I* de Durero. Los dibujos de la serie *Apología de los melancólicos* reúnen los variados estados de ánimo, la enfermedad, los anillos de Saturno, la atmósfera triste y pesada pero también espiritual y el *taedium vitae* que invade al individuo contemporáneo. En un poema corto escribe Juan Antonio González Iglesias:

En el centro imperfecto de toda multitud
el melancólico lleva hasta sus últimas consecuencias
su condición de único...
... Quienes excluyen a los melancólicos
del lugar de la fiesta, se equivocan.
El melancólico contribuye al equilibrio de la creación.³⁹

La serie *Ruinas antirrománticas (Desaguaderos)*, representa dos tuberías de cuatro metros aproximadamente cada una, con el aspecto de un tronco de palmera fósilizado. Cada tubo de cerámica está seccionado en diferentes fragmentos y unidos entre sí por unas “rótulas” de cemento. La apariencia pétrea de la cerámica nos recuerda un hallazgo arqueológico, segmentada como si se tratara de un esqueleto y unida por unos nódulos que la vertebran. Dos “tubos” que sufren una metamorfosis mezclando lo biológico con lo antropológico. “Desaguadero. (De *desaguar*.) m. Conducto o canal por donde se da salida a las aguas... o que gasta y que consume el caudal o endeuda y empobrece a quien lo sufre” (RAE, Diccionario de la lengua española, 20.^a ed.).

La serie *Ruinas menores*, de MP&MP Rosado, son cinco piezas realizadas en sal, con forma cúbica, que incluyen diferentes objetos, ramas de árbol, cajas o bolas de hierro, expuestas cada una sobre un cajón de madera. Las piezas están recubiertas de sal por el proceso de conservación en “salazón”. Podemos observar como las piezas están hechas con camisas, chaquetas y pantalones recubiertas de sal, en cada una, un objeto permanece adherido y otro muestra su ausencia. Los trabajos funcionan como si fuesen extracciones de un lugar. Encontrar la relación entre la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson en el lago Great Salt o las salinas de San Fernando (Cádiz), es nuestro proceso de investigación y trabajo de campo reconociéndonos con la característica potencial de alguien que podría ser un supuesto antropólogo/explorador.

39. Juan Antonio González Iglesias, “Apología de los melancólicos”, en *Un ángulo me basta*, (Madrid: Visor, 2002), 65.



Fig. 15 y 16 MP&MP Rosado, Ruinas menores, 2009.

La serie *Ruinas antirrománticas (Caños)*, son dos tuberías de PVC, de dos metros aproximadamente cada una, con diferentes medidas de diámetro, seccionados y unidos entre sí por unas “rótulas” de cemento, la apariencia industrial e “insípida” de los tubos nos acerca a imágenes relacionadas con la basura o el deshecho humano. Caño, es caña o un tubo corto de metal u otro material, particularmente el que forma, junto con otros, las tuberías. El material que construye las ramificaciones es industrial, y da una idea de actualidad y futuro, las piezas reconocibles por estar presentes en nuestra vida cotidiana nos acercan al entendimiento de nuestro entorno, lo romántico deja de tener sentido al toparnos con la realidad. Las canalizaciones se representan como si fueran ramas de árbol, son pequeños apuntes, pruebas para una exposición sobre la ruina.

Escribía Robert Smithson: “Ese panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ‘ruina romántica’, porque los edificios no caen en ruina después de haberse construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse. Esta puesta en escena antirromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas ‘desfasadas’”.⁴⁰



Fig. 17 y 18 Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, 1967..

40. Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, trad. Harri Smith (Barcelona: Gusavo Gili, 2006), 19 y 20.

En la contraportada del libro *Un recorrido por los monumentos de Passaic. Nueva Jersey* (1967), de Robert Smithson podemos leer:

En septiembre de 1967, Robert Smithson emprende un viaje con su cámara fotográfica Instamatic por Passaic, su ciudad natal, convertida entonces en un suburbio deprimente de Nueva Jersey. Este texto da cuenta de lo que allí encontró: un paisaje fascinante conformado por los restos de un territorio industrial desolado pero, no obstante, con una gran capacidad de evocación. El viaje de Smithson interpreta las instalaciones industriales devastadas en términos estéticos, como ruinas capaces de alcanzar la inmortalidad del monumento, como memoria de un paisaje industrial agotado y entrópico. Con este texto se inaugura una nueva manera de entender lo pintoresco, apuntando a un cambio sustancial en la sensibilidad de la tradición paisajística norteamericana.⁴¹

Ruina es aquello que se cae o se destruye, una pérdida, un destroz, la perdición, la decadencia y caimiento de una persona, colectivo o comunidad. La caída puede ser tanto física como moral, también significa restos.

El proyecto, *Cómo quién mueve las brasas y aspira a todo pulmón*, parte de un cuento del escritor Roberto Bolaño titulado *Ni crudo ni cocido*. “Como quien respira junto al brasero y su mente remueve las brasas una a una”.⁴²

Javier G. Montes concluye apuntando sobre la ruina “inmadura”:

No son los primeros que en Occidente han trabajado esa idea de la ruina como anticipo: una forma de resistirse a la obsesión por el rastro sobre la que alertaba Lessing y al mismo tiempo de recuperar esa pasión por la consecuencia, ese afán de futuro. Desde finales del XVIII, la revolución romántica se rebela contra las ilusiones de inmutabilidad y perfección ilustradas (y despóticas) y se interesa por la anticipación de la ruina. Puede que fuese una respuesta a la necesidad del hombre de revolverse contra lo inamovible, lo fijado en el tiempo. Una muestra temprana de esa pasión por la inmadurez que defendía Gombrowicz y recordaba Foster: la ruina entendida paradójicamente no como testimonio de madurez excesiva (y decadencia) sino de inmadurez permanente (y latencia).⁴³

41. Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, trad. Harri Smith (Barcelona: Gusavo Gili, 2006),

42. Roberto Bolaño, “Ni crudo ni cocido” en *Los perros románticos* (Barcelona: Acantilado, 2006), 72-73.

43. Montes, “Ruinas al revés”, en *MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*, 7.



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

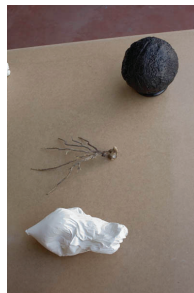


Fig. 24



Fig. 25

MP&MP Rosado, Intervalo I y II. 2009.

Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Ángelus Novus*. En ese cuadro se representa un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. El ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hacia el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.⁴⁴

44. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historiar", en *Obras*, libro 1, vol. 2 ed. Rolf Tie-



Fig. 26 Paul Klee, *Ángelus Novus*, 1920.

3.4. PARTE PRÁCTICA.



LÁMINA 20. MP&MP Rosado, *Secuencia ridícula*. 2002.
Arcilla cocida, pintura y cera, 120 x 60 x 70 cm. 2 piezas.



LÁMINA 21. MP&MP Rosado, Secuencia ridícula, 2004.
Resinas, pintura y cera, 120 x 60 x 70 cm. 2 piezas.

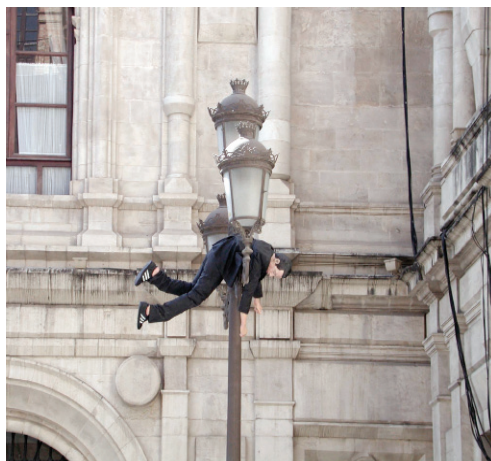


LÁMINA 22. MP&MP Rosado, *El pelele*, 2005.
Resinas, pintura y cera, 160 x 80 x 70 cm.

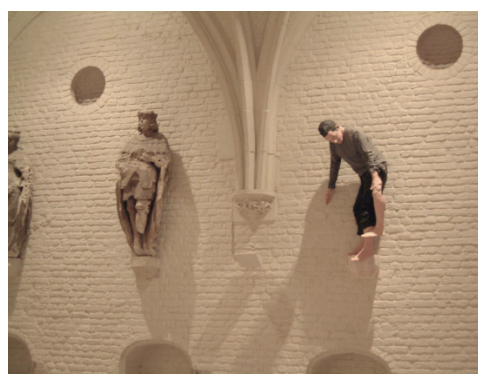
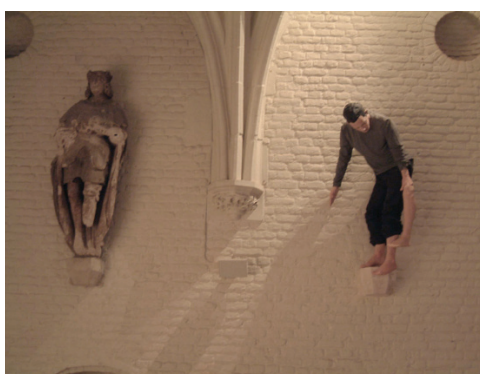


LÁMINA 23. MP&MP Rosado, *Used bodies*, 2003.
Resinas, pintura y cera, 160 x 70 x 70 cm.



LÁMINA 24. MP&MP Rosado, *What's he building?*, 2003.
Resinas, pintura y cera, 160 x 160 x 80 cm.



LÁMINA 25. MP&MP Rosado, *Trabajos Verticales*, 2004.
Materiales y dimensiones variables.



LÁMINA 26. MP&MP Rosado. *Ventanas Iluminadas*. 2005.
Madera, cristal, plástico, pintura y luz. Medidas variables. 12 piezas.



LÁMINA 27. MP&MP Rosado, Ventanas Iluminadas. 2005.
Madera, cristal, plástico, pintura y luz. Medidas variables, 12 piezas.



LÁMINA 28. MP&MP Rosado, *Callejón del gato*, 2006.
Cerámicas esmaltadas y pintura e impresión digital sobre papel. Dimensiones variables.

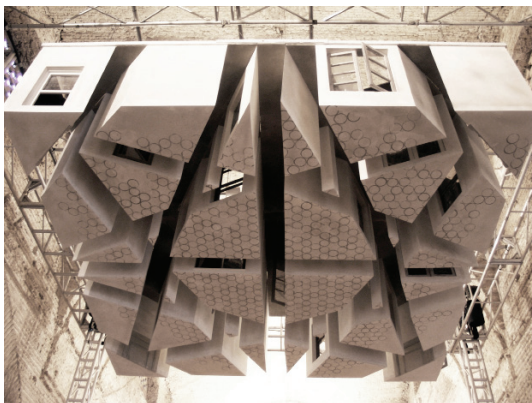


LÁMINA 29. MP&MP Rosado, *El último salvaje*, 2006.
Madera, cristal, plástico, pintura y luz, 4 x 4 metros.

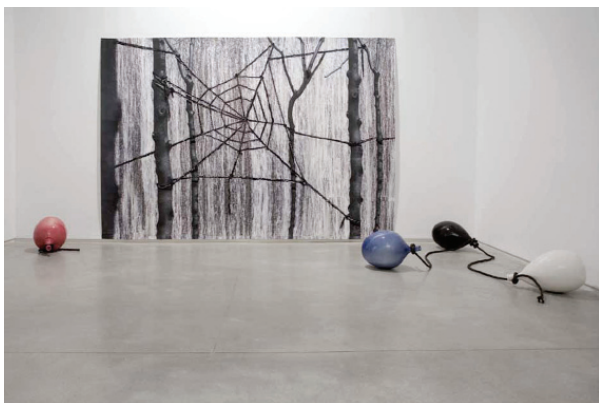


LÁMINA 30. MP&MP Rosado, *Spleen*, 2008.
Arcilla cocida, pintura y objetos, 220 x 70 x 45 cm. cada pieza, 5 piezas.

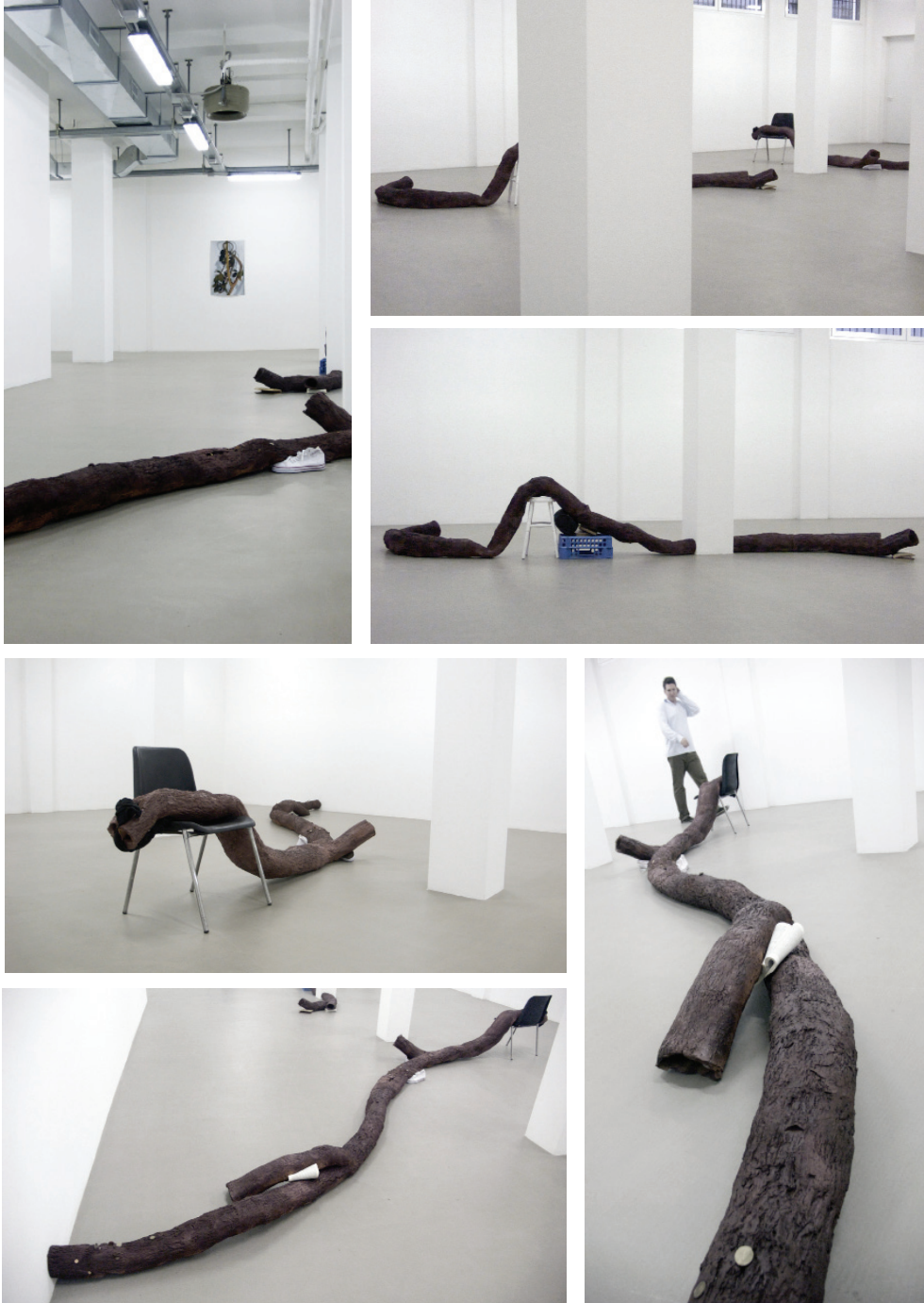


LÁMINA 31. MP&MP Rosado, *De profundis*, 2008.
Arcilla cocida, pintura y objetos. Medidas variables.



LÁMINA 32. MP&MP Rosado, *Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*, 2009.
Materiales y medidas variables.



LÁMINA 33. MP&MP Rosado, *Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*, 2009.
Materiales y medidas variables.

CAPÍTULO 4. EL ESPACIO INTERMEDIO O EL LUGAR, EL TIEMPO Y EL ESPACIO ENTRE LOS EXTREMOS.

- 4.1 EN NINGUNA PARTE:
TECHOS, SUELOS, PAREDES
(Estar en el límite o estar en la nada)**
- 4.2 EN EL LIMBO: DISTRAÍDOS y ALELADOS
O EN EL BORDE DE UNA COSA.
(Ser en el límite o ser nadie)**
- 4.3 PARTE PRÁCTICA
Desajustes
Voz de los perros
Limbo
Para acabar
Insomnio
Outsiders
Like strees dogs
Rain dog**

Pues sí, pero es que también resultó una historia como las que me gustan,
de lado de los perdedores, de los que siempre están en busca de algo,
de los extraviados, voz de los perros.

Un diálogo con Antonio Tabucchi. Daniel de la Fuente.

Espacio intermedio, es parte del título del cuarto capítulo, lo intermedio está entre los extremos de lugar, tiempo, calidad, tamaño, es el espacio que hay entre dos, ambiguo como un dentro y fuera, el espacio intermedio está entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo público y lo privado, es el lugar del anonimato, de las fronteras, del umbral. En el primer apartado, se define el límite como lugar como espacio o distancia que hay de un tiempo a otro o de un lugar a otro. Estar en la nada o estar en el límite. El espacio intersticial, una pequeña grieta, una fisura, un ojo de cerradura nos invitan a mirar lo que habrá del otro lado. A lo mejor es lo que hay del otro lado lo que nos mira por esa grieta. Y en el segundo capítulo, ser en el límite o ser nadie, esos individuos que no es que estén en el borde, sino que son en el borde, que están en tránsito hacia algo y, por lo tanto, en perpetua definición.

En este capítulo se detallan proyectos prácticos personales como: *Desajustes*, *Voz de los perros*, *Limbo*, *Para acabar*, *Insomnio*, *Outsiders*, *Like street dogs* y *Rain dog*.

CAPÍTULO 4. EL ESPACIO INTERMEDIO O EL LUGAR, EL TIEMPO Y EL ESPACIO ENTRE LOS EXTREMOS.

Somos seres del límite, habitantes entre el ser
y la nada, una frontera que nos conforma a
su imagen y semejanza, imprimiendo su
propia lógica, la nuestra.

La lógica del límite. Eugenio Trías.

4.1 EN NINGUNA PARTE: TECHOS, SUELOS, PAREDES. (Estar en el límite o estar en la nada)

Eugenio Trías habla sobre *La lógica del límite*, sobre la ambigüedad de un espacio que es inmaterial y que se hace habitable. Existe un dios romano que se llama Jano, según el filósofo, es el dios límite, posee dos caras y es el dios de las puertas, de la casa y de la ciudad, y del tiempo, abre el año en enero y cierra el pasado, el límite. Estar o ser en el límite es lo intermedio, lo que está entre los extremos de lugar, tiempo, calidad, tamaño, es el espacio que hay entre dos, ambiguo como un dentro y un fuera, el espacio intermedio está entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo público y lo privado, es el lugar del anonimato, de las fronteras, del umbral. Trías define el límite con un sentido afirmativo de censura y restricción y como espacio habitable que puede ser ocupado. Y aclara: “A través de este recorrido por el universo de las artes se intenta promover una génesis ideal, de carácter fenomenológico, del mundo mismo proyectándose desde su límite”.¹

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirán un “no lugar”. Marc Augé tenía como hipótesis que la “sobremodernidad” era productora de no lugares. “La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar. Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas”.² A continuación hacemos un resumen de esas oposiciones y atracciones que propone Augé:

De las realidades del tránsito, los campos de tránsito o los pasajeros del tránsito, a las de la residencia o la vivienda. Las intersecciones de distintos niveles, donde no se cruza, a los cruces de ruta donde se cruza.

Del pasajero, que define su destino, al viajero que vaga por el cami-

1. Eugenio Trías. *La lógica del límite*, ed. de Felisa Ramos. (Barcelona: Destino, 1991), 36.

2. Marc Augé, “De los lugares a los no lugares”, en *Los no lugares*, trad. Margarita Mizraji (Barcelona: Gedisa, 1993), 110.

no.

Del “complejo”, grupos de casas habitación donde no se vive juntos y que no se sitúa nunca en el centro de nada (zonas periféricas), al “monumento”, donde se comparte y conmemora.

De la comunicación, (con sus códigos, sus imágenes y sus estrategias), a la lengua, (que se habla).

Michel de Certeau no opone los lugares a los espacios. El espacio, para Certeau, “es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento: los caminantes son los que transforman en espacio la calle geométricamente definida como lugar por el urbanismo”.³ según Marc Augé, cuando Michel de Certeau habla de “no lugar”, es para hacer alusión a una especie de cualidad negativa del lugar, de una ausencia de lugar.

Los no lugares según Manuel Delgado, están ocupados por el usuario del espacio urbano, un transeúnte, alguien que no está allí sino de paso. Si Marc Augé clasifica como no lugares, los aeropuertos, las superficies o centros comerciales, los transportes públicos o cualquier plaza o calle, el no lugar es el espacio del viajero diario, “aquel que dice el espacio y produce paisajes y cartografías móviles”.⁴

El espacio intermedio son las zonas como zaguanes, corredores, patios, balcones, plazas, pasillos y se agrupan como secuencias de estancias contiguas en contacto con el exterior. En 1957 el sociólogo Georg Simmel escribió el ensayo *El puente y la puerta*, donde por medio de estas dos figuras trata de explicar uniones y separaciones entre cosas, objetos y lugares para llegar a comprenderlas y asumirlas. En los orígenes se hablaba de un interior y un exterior, de un espacio total, que lo contenía todo, pero luego se delimita por medio de barreras, obstáculos ya sean físicos o mentales. El espacio intermedio rompe las barreras entre el adentro y el afuera, es a la vez interior y exterior. Henri Michaux concibe el espacio como un horrible adentro-afuera que es el verdadero espacio.

Bingo, es una pieza fechada en 1978, Gordon Matta-Clark emplaza en la sala del museo tres fragmentos que son tres secciones de una casa. Su preocupación se centró en los nuevos modos de vida y las nuevas subjetividades e identidades políticas, trabajando con el desecho, ofreciendo oxígeno a los transeúntes de Nueva York, abriendo un restaurante gestionado

3. Marc Augé, “De los lugares a los no lugares”, en *Los no lugares*, trad. Margarita Mizraji (Barcelona: Gedisa, 1993), 85.

4. Manuel Delgado, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 40.

y dirigido por artistas, poniendo en entredicho la propiedad privada del suelo o subiéndose a la torre de un reloj para, colgado de él, proceder a afeitarse, ducharse y lavarse los dientes. Matta-Clark el poeta del espacio que exploró sus vacíos. Intervino edificios –cortándolos, seccionándolos, troceándolos, agujereándolos, desplazándolos– para materializar sus ideas sobre el espacio que él intuía desde una dialéctica personal señalándolos y complejizándolos. Matta-Clark es conocido por sus “cuttings”, transformaciones de edificios mediante cortes o extracciones de fragmentos, los procesos antropológicos de elementos como paredes, suelos, ventanas o puertas.

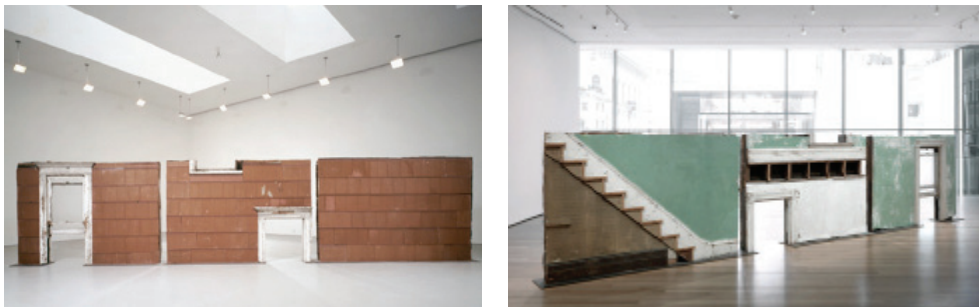


Fig. 1 y 2 Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974.

Al igual que dos piezas de Bruce Nauman, *Double steel cage* y *Yellow room (triangle)* de 1974 y 1973 respectivamente, *Doble caja de acero* y *Habitación amarilla (triángulo)*, nos acercan a otros procesos que intuimos sociales, psicológicos y cercanos a los límites. En la primera, se invita a pasar por el estrecho pasillo que hay entre las dos cajas de metal, una dentro de otra; el olor de la literatura de Samuel Beckett, a pánico y frustración se hacen permanentes en el espectador. La habitación amarilla con forma de triángulo era un experimento y fue diseñada para crear una situación o formas de encuentro específicas. En ambos casos el espectador o ejecutante no puede escapar de las sensaciones de miedo o claustrofobia. Nauman deja poco margen a la interpretación personal.



Fig. 3 y 4 Bruce Nauman, *Yellow Room (Triangular)*, 1973 y *Double steel cage*, 1974.

El trabajo como ocupación, la división del trabajo dentro de la esfera artística crea rupturas entre la experiencia y el conocimiento, entre la teoría y la práctica, son necesarios espacios de reflexión y acción, espacios de percepción y participación para construir senderos hacia la constitución de identidades colectivas e individuales.

El desajuste es apartarse del ajuste, es algo que está hecho o que se va hacer próximamente. Por lo tanto es estar ni en uno ni en el otro, es un espacio mental, hueco, desolado o vacío, no es el espacio útil que es cualquiera, pero tampoco el espacio inútil que es un espacio sin función pero que podría sin embargo tener síntomas de algo habitable. El límite físico como techos, suelos o paredes, nos sugieren preguntas de diversa índole. ¿Qué es lo que hay detrás?. ¿Mira, habla, come y escucha?. Tu pensamiento se pregunta durante un instante ¿qué pasaría si...?.

Desajustes (2006), es un proyecto presentado en la galería Pepe Cobo de Madrid (veáse Parte Práctica, Lámina 34-35), la exposición dividía en dos el espacio, el primero con siete fragmentos de casas o cubos, ventanas en el interior para ojear un espacio vacío, de tránsito y de nadie. Imaginemos que de cada ventana salen unas tiras de tela con diferentes colores que conectan unas ventanas con otras, se entretajan como las vivencias entre personas, sus identidades o la memoria, creando una red entre ellas. Incomunicación o búsqueda de identidades. Los fragmentos de casas o ventanas, se asemejarán a cajas o bloques, se ha argumentado que las cualidades abstractas de estos materiales promueven un mayor grado de fantasía e imaginación. Caminando hacia el siguiente espacio nos encontraremos en el interior de una habitación con una ventana, a través de ésta veremos desde fuera otro interior más, con otras cuatro ventanas esta vez selladas con un muro de ladrillos. Este interior diluye las fronteras entre aquello que es real y aquello que es producto de la mente, un laberinto en el que no sabes qué espacio o pasillo es real y qué salida o entrada es simplemente una ilusión. Ventanas abiertas hacia el subconsciente que retornan en determinados momentos al espectador. Secretos, cosas que te perturban o de las que sientes miedo.

Desajustes son dos espacios totalmente distintos en lo que se refiere a la percepción visual. Hay entre ambas una no igualdad o una falta de equivalencia. Ventanas como ojos, se muestran sólo fragmentos o detalles, y deja que el espectador reconstruya las historias desde ahí, apelando siempre a la ambigüedad. Como una mirada perdida o un gesto que no se percibe, decenas de miradas, desde el interior y desde el exterior, hacia los espejos, las ventanas o el vacío. Esas miradas o ventanas buscan protago-

nistas, miran en busca de algo perdido. El mundo se muestra por una parte caótico y por otra parte ordenado. Cierta confusión y extrañamiento, algo de interés por lo desconocido, lo oscuro y lo inconsciente, encerramiento, desdoblamiento del yo y la reflexión sobre sí mismo son parte del proyecto. Eugenio Trías planteaba como lo siniestro está estrechamente ligado con el inconsciente, el lugar donde habitan los temores y deseos que nos constituyen como sujeto.

Voz de los perros (véase Parte Práctica, Lámina 36), es una investigación presentada en el marco de la feria de arte contemporáneo de Madrid, ARCO 2006, la comisaria de arte María de Corral es la encargada de seleccionar *16 proyectos de Arte Español*.

El proyecto encargado indagaba en la búsqueda de algo, una búsqueda a través de los demás, voz de los extraviados, una búsqueda de un espacio inacabado o que está acabado y que solo se enseña un fragmento, nunca la visión completa. En *Voz de los perros* el espacio mide seis por cuatro metros aproximadamente, con una altura de unos tres metros, el suelo es de linóleo y la división del espacio, longitudinalmente, se hace por medio de un tabique en dos partes iguales. El muro imita una construcción básica de ladrillos con cemento, una pared muy simple. En la primera habitación puede entrar el público, el suelo lo notamos blando e inestable y el linóleo grabado, marcado y con suciedad. En la habitación del fondo oscura, el suelo está intacto, como si nadie nunca lo hubiera pisado, en este espacio no se puede entrar, una serie de tiras de tejido hace la barrera para que no se pueda franquear o cruzar el umbral. Desde la primera estancia y acercándonos a ese umbral sólo podemos ver una parte del interior, las tiras y cintas de tela nos impiden asomarnos a la habitación interior, éstas llegan hasta la primera habitación escondiéndose entre las juntas de las losetas. Al fondo, en lo negro, dos ventanas tapiadas con un muro de ladrillos. El espectador sólo verá detalles en el vacío de la habitación y reconstruirá historias por sí mismo o simplemente nada.

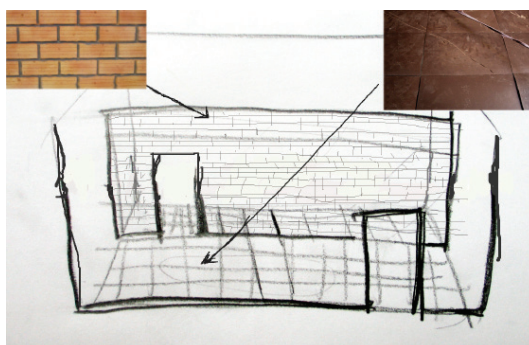


Fig. 5 MP&MP Rosado, Boceto de *Voz de los perros*, 2006.

En el cuento, *La casa tomada*, escrito por Julio Cortázar, la narración nace de la presencia de una fuerza extraña que domina la vida de los protagonistas. Dos hermanos que viven en una vieja casa de Buenos Aires, llena de recuerdos familiares. Un día escuchan un ruido impreciso y sordo en el comedor o en la biblioteca y en el fondo del pasillo. Cierran inmediatamente la puerta con llave. Del otro lado la parte tomada de la casa. Otra noche, el narrador oye un nuevo ruido. “Los ruidos se oían más fuertes pero siempre sordos, a espaldas nuestras”. Al cerrar no se oye nada. Han tomado también esa parte de la casa. Están con lo puesto. Salen a la calle y Cortázar escribe: “Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada”.

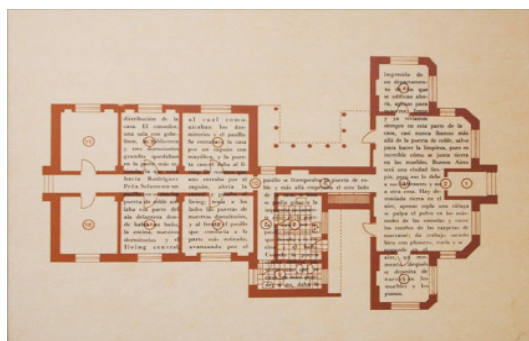


Fig. 6 Julio Cortázar, Ilustración de *La casa tomada*.

Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada. -Han tomado esta parte- dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.- ¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa?- le pregunté inútilmente. No, nada. Estábamos con lo puesto.⁵

La pared o el muro, al igual que el suelo o el techo delimitan y definen el lugar, y separa de los otros lugares. La pared misma es una frontera. Separa una habitación de otra, el interior del exterior y al revés.

La puerta que diseñó Marcel Duchamp para su apartamento de París, *Porte: 11 rue Larrey* (1927), es de madera, está colocada en un quicio compartido para dos aberturas, en la mitad, una sola puerta para dos umbrales a la vez. Duchamp explicó que en París vivía en un apartamento muy pequeño y para aprovechar al máximo tal espacio reducido, pensó en utilizar una única puerta que cerrarían alternativamente en una y otra jamba. Una

5. Julio Cortázar, *La casa tomada* (Barcelona: Minotauro, 1993).

puerta que abre y cierra, que está abierta y cerrada, como un guiño pensado para cuando hay poco espacio.

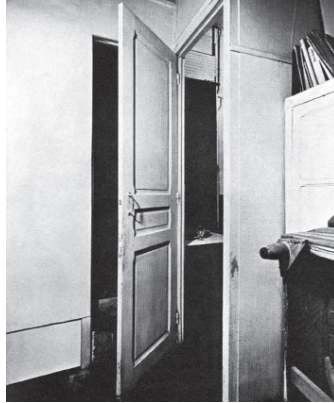


Fig. 7 Marcel Duchamp, *Apartamento de París, 11, rue Larrey*, 1927.

En el Museo de Arte de Filadelfia, se encuentra *Étant Donnés: 1. la chte d'eau / 2. le gaz d'éclairage*, de Marcel Duchamp, expuesta al público en 1969.

La sala sin ventanas es oscura y, a primera vista, parece vacía. Sin embargo, empotrado en una pared se distingue un arco de ladrillos que enmarca un antiguo portalón de madera. Al acercarse al portalón, se ven de pronto dos agujeros desgastados exactamente a la altura de los ojos, y es en ese momento cuando el espectador se convierte en un voyeur.⁶

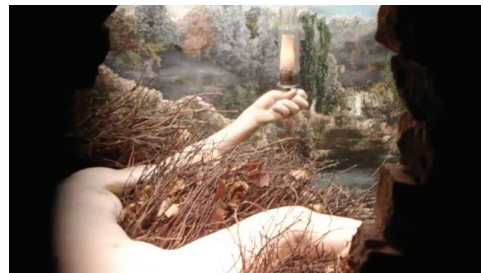


Fig. 8 y 9 Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1. la chte d'eau / 2. le gaz d'éclairage*, 1969.

Detrás de la puerta, una mujer desnuda, tendida sobre un lecho de ramas, hierba seca y hojas, sostiene una lámpara de gas que observamos junto a un muro, al fondo podemos ver una cascada. En el proceso, nos parece importante mencionar los materiales empleados para la ejecución de esta pieza, en la ficha técnica se puede leer que es mixta y a continuación

6. Calvin Tomkins, *Duchamp*, trad. Mónica Martín Berdagué (Barcelona: Anagrama, 2006), 499.

detalla: en el exterior, puerta de madera, clavos de hierro, ladrillos y estuco, en el interior de los ladrillos, terciopelo, madera, un pergamino sobre una armadura de plomo, acero, latón, masillas y adhesivos sintéticos, chapa de aluminio, alambre y madera. El pelo, óleo, plástico, pinzas de plástico, ramas, hojas, vidrio, madera contrachapada, latón, bisagras, clavos, tornillos, algodón, barniz acrílico, tiza, grafito, papel, cartón, cinta, tinta, luz eléctrica, lámpara de gas, goma espuma, corcho, motor eléctrico, lata de galletas y linóleo.

René Magritte pinta *La réponse imprévue* (1933). La puerta como pregunta y el título como respuesta inesperada o imprevista, según el autor es una barrera para el ser humano, para resolver el problema representa una puerta que está abierta y cerrada. En la madera observamos un agujero que se puede atravesar, ese hueco sin forma revela la noche.



Fig. 10 René Magritte, *La réponse imprévue*, 1933.

Como en la literatura de Maurice Blanchot, nos encontramos ante algo que es lo mismo y es otra cosa. Pero no se trata aquí de la figura del extrañamiento, de lo inquietante que anida en lo familiar, sino de otra perspectiva más sutil y compleja, edificada sobre la tensión entre lo conocido y la promesa de lo nuevo que no llega a materializarse. La apuesta se fija sobre los límites, ya se trate de los límites del lenguaje o del discurso, o se trate del espacio de la imagen, un espacio cuyos límites se dilatan y se diluyen a través de la reiteración. La presencia reiterada de figuras, objetos o lugares, hace que nuestra mirada termine por fijarse, a través de las variaciones, en los vacíos y ausencias que dibujan dichas presencias, lo que equivale fácilmente a un pasaje desde lo conocido a lo indeterminado, desde lo visto a lo no visto.⁷

El espacio intermedio investiga la relación con el lugar, el tiempo y

7. Alberto Martín, "El Vértigo de la caída", en *MP&MP Rosado. Dibujos* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009), 5-7. Catálogo de exposición.

el espacio poniendo en contra las partes que lo estructuran situadas en su grado más intenso, elevado o activo.

La tierra baldía o *The wasteland*, es un poema de T. S. Elliot, un viaje a las profundidades de nuestro estar y nuestro ser, trata discursos de los “otros” y en un lugar concreto. Un país muerto y mudo, en ruinas y caduco. En *The wasteland* de 1987, Juan Muñoz, “construye” la tierra baldía por medio de un espacio que se marca en el suelo, fue la primera instalación a gran escala del escultor. La superficie modelada en plano invita al espectador a adentrarse en el espacio y a la vez se alarga la distancia entre el espectador y la pequeña figura de bronce sentada en una estantería, con sus pies colgando en el aire. El suelo óptico de Muñoz recuerda antiguas arquitecturas. El suelo construye algún tipo de intercambio o situación entre la figura y el espectador, a la espera de que se produzca Muñoz estaba fascinado por la ilusión y utiliza dispositivos para desestabilizar la experiencia del espectador.

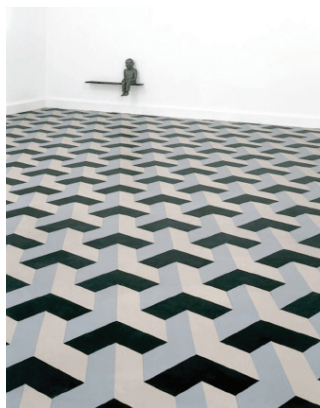


Fig. 11 Juan Muñoz, *The wasteland*, 1987.

Los proyectos *Para acabar* y *Limbo*, los dos fechados en el año 2005, se interesaban por los diferentes aspectos del espacio intermedio, en el primero, un lugar con falsas tablas de madera en el suelo, y en el segundo, un espacio con diferentes paredes o muros de falsos ladrillos. En ambos notamos como la realidad y la ficción se unen de forma extraña o rara.

4.2. EN EL LIMBO: DISTRAÍDOS Y ALELADOS O EN EL BORDE DE UNA COSA. (Ser en el límite o ser nadie)

Manuel Delgado en *El animal público*, nos recuerda un ser entre fronteras, un ser de ninguna parte, el Limateus. En *La lógica del límite*, Eugenio Trías marca a Limateus como: “Ese sujeto se halla en el límite

del mundo, enroscado en esa frontera. Es esa misma frontera. Desde ella dice ese sujeto algo relativo a lo que en el mundo sucede o acontece”.⁸ El Liminateus estaría próximo a uno de los personajes de la película de 1997 del cineasta americano Jim Jarmusch, *Dead Man*. En ella un personaje llamado Nobody (Nadie), que es indio, acompaña a William Blake, encarnado por Johnny Depp, vagan sin fin por espacios que son el límite.

Eugenio Trías reflexiona en *La lógica del límite* sobre la condición humana del hombre como personaje que habita el límite, en ese espacio fronterizo entre el ser y la nada, “mundo de la configuración de significaciones y significados, mundo significativo” algo distinto, la filosofía del límite.⁹ Trías escribe: “Ese lugar del límite es, se ha visto, lugar del ser. El lugar del ser como límite podría pensarse también como fundamento del poder... El poder hace referencia al ser”.¹⁰

Eugenio Trías y Manuel Delgado llevan al extremo la posibilidad de no ser nadie. Pero hemos llegado a una especie de límite. Por eso estamos en un proceso de ocultación. Aquí estamos mostrando más bien su ausencia. Están aunque no se ven, esto tiene mucho más que ver con el limbo, con un lugar de tránsito. Siempre hemos deseado conciliar algún tipo de emoción. Cuando ves una película o lees un libro que te gusta siempre piensas: me gustaría hacer eso en algo físico y que te provocara la misma emoción. Es difícil, pero es nuestro reto. Es algo que tiene que ver con la identidad otra vez, porque habla de lo real y la ficción, es decir, lo que es representado, qué es ficción y qué es real. Jugamos con todo eso, con lo real y con lo falso.

El lugar del ser en el límite o ser nadie, en el borde, como ese muñeco sentado sobre una balda que espera a su ventrílocuo, sin el otro, siendo él mismo ese “otro”, la persona que no está y que tiene que llegar tiene el arte de modificar su voz de manera que parezca venir de lejos, habla a través del otro imitando las voces de otras personas o diversos sonidos.

A comienzos de los noventa Juan Muñoz comienza a trabajar en su serie *Escenas de conversación*, figuras anónimas, de rasgos genéricos y despersonalizados, que se reúnen en actitudes que muestran su interacción con los demás. *Listening Figure* o *Figura que escucha*, de 1991, realizada en bronce está compuesta por cinco personajes, uno de ellos, se encuentra separado pegado a la pared de la sala, escuchando. La parte superior de la

8. Delgado, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, 109.

9. Eugenio Trías, *La lógica del límite*, ed. Felisa Ramos (Barcelona: Destino, 1991) 99

10. Trías, *La lógica del límite*, 471-472.

escultura es humana, mientras que la inferior es una base esférica. Piezas que tocan el suelo de una forma inestable, balanceándose en el espacio, hasta que topan con una pared o una puerta para oír que está sucediendo en la parte de atrás.



Fig. 12 Juan Muñoz, *The wasteland*, 1987.

Otro proyecto que sigue estas correspondencias se titula *The strangers*, de Thomas Schütte, el grupo lo componen treinta figuras y se presentaron en el tejado de un edificio con fachada clásica al lado del Museo Fridericianum de Kassel con motivo de la Documenta 1992. Se realizaron en arcilla cocida y esmaltes de diferentes colores, la parte inferior de las piezas partían de formas cilíndricas y las formas cercanas a la escultura griega arcaica. Los humanos, con sus equipajes, jarrones y cajas sobre palets de madera nos señalaban el tema del viaje y los desplazamientos. Los personajes también esperan pero en el techo con la mudanza al lado, con la idea de ocupación desocupación del “lugar”. El equipaje y los rastros los define como extraños en ese mundo intermedio.



Fig. 13 y 14 Thomas Schütte, *The strangers*, 1992.

Limbo se expuso en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona en 2005 (veáse Parte Práctica, Lámina 37). El proyecto de MP&MP Rosado se refería a estar en el limbo, como si estuvieras continuamente definiéndote o en términos más actuales actualizándote. A cerca del proyecto, Montse Badia escribe citando a Manuel Delgado, “sobre lo liminar, sobre las personas que más que estar en el borde son el borde, el tránsito hacia algo. Ser

el borde implica estar en una zona difusa, tener una identidad difusa. Los personajes de Limbo están en el límite, parcialmente dentro y fuera del muro a la vez, en el límite y en ninguna parte en realidad. No 'son' porque todavía no se han encontrado con algo en relación a lo que definirse".¹¹

En el espacio del Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, *Limbo*, son muros o paredes falsas, con falsos ladrillos, "wallpaper" o papel para pared con estampado de muro de ladrillos, una construcción de una escenografía ilusionista. Anna María Guasch en el texto crítico de la exposición para el periódico ABC escribe:

"...con corredores y falsas paredes de las que emergen, se esconden y se ocultan bultos de figuras humanas....la "contemplación parece sustituir la palabra 'uso', y al espectador solo le queda el recurso, cual 'voyeur', de moverse 'alrededor' de la obra, verla por fragmentos nunca penetrarla, descubriendo sus ausencias, intentando 'echar una ojeada' a lo que los artistas insisten en ocultar. De ahí el título de la exposición, Limbo, que no sólo hace referencia a 'lo liminar', sino también a la falsamente ingenua idea de 'estar en el limbo', en lo que llamaríamos ruptura de las fronteras de la identidad (o, mejor, no identidad)".¹²

En *Limbo*, el muro se hace protagonista del espacio, aislando al individuo y perdiéndolo en su superficie. Esa esfera que se halla en el límite de lo que sabemos, queremos saber o negamos, entre lo racional y lo emocional, en el espacio que fuerza la creación de la identidad. Al entrar en la sala, lo primero que el espectador observa es un largo muro que casi la atraviesa, un muro que cuestiona la lógica de la arquitectura y que impide el acceso o el tránsito a gran parte del espacio. Subiendo a la primera planta del edificio, Centro de Arte Santa Mónica, se le aclaran ciertas dudas y puede ver lo que le resulta vedado o prohibido. El largo muro define un espacio, a través de unas fisuras nos permite entrever que pasa más allá. El espacio se divide en diagonal, al entrar el espectador se encontrará con una pared de 25 metros aproximadamente, con una altura de dos metros y medio, hecha de madera y forrada de papel serigrafiado imitando ladrillos de construcción, una pared desnuda, al final, vemos una esquina, llegando a este lugar y girando, el muro sigue. A cada tres o cuatro metros el muro se secciona separándose del siguiente en 15 centímetros aproximadamente, por donde se observa parcialmente que sucede en el espacio de atrás. Mirando a través de las

11. Montse Badia, "MP&MP Rosado. Cintas de Moebius", en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, 58.

12. Anna María Guasch, "Darle vida al cuerpo", reseña de *Limbo*, exposición de MP&MP Rosado, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, *ABC de las artes y las letras*. nº 694, 21 de mayo de 2005, 42-43.

aberturas, a unos cuatro o cinco metros de distancia, vemos otro muro casi en paralelo, con similitudes al primer muro. En la primera planta, desde los balcones podemos observar lo que hay detrás del muro y de los siguientes. Entre los que son nadie en ese espacio vedado y los que son alguien en el otro espacio o al revés, entre unos y otros se produce indudablemente cierta complementariedad. *Limbo* (2005) se presentó al público en el Centro de Arte de Santa Mónica, CASM, Barcelona y fue comisariado por Ferran Barembolit.

En el argumento de la película de Ingmar Bergman, *Como en un espejo* (1961), se reflejan varios de los temas predilectos del realizador, la falsedad de la vida, la incomunicación entre personas y el silencio de Dios ante los problemas de los seres humanos, su aparente indiferencia al dolor y a la ausencia permanente. En mitad de la noche, Karin despierta y sonámbula sube a una habitación vacía en el último piso de la casa. Allí comienza a escuchar voces a través de una grieta en la pared. Por lo tanto, el muro se convierte en una frontera que hay que traspasar, es una visión horizontal, a lo ancho, nuestro mundo detrás de un papel pintado.



Fig. 15 Ingmar Bergman, *Como en un espejo*, 1961.

Otro director de cine, Wong Kar Wei en la película *In the mood for love*, traducida como *Deseando amar*, habla del tiempo que se fue y del que pudo haberse vivido, del tiempo que conserva el protagonista, el actor Tony Leung, en la memoria, cuando susurra sus secretos en el muro del templo camboyano. Habla de como todos tenemos necesidad de un lugar donde esconder o guardar ciertos recuerdos, pensamientos, impulsos, sueños y esperanzas. Son aspectos de nuestras vidas que no podemos resolver o sobre los cuales no podemos decidir, y al mismo tiempo sentimos miedo de ellos. Para algunos se trata de un espacio mental para unos pocos no es nada.

Para acabar, 2005 (veáse Parte Práctica, Lámina 38), se presentó en la Bienal de Pontevedra de arte contemporáneo, el espacio se mostraba teatralizado, se proponía un límite en el que lo real era desbordado por

lo figurado, la constante aparición de dos personajes, representaciones de lo real, que al entrar en el espacio sobre las tablas de madera se podían observar engullidos o emergiendo entre ellas. Si se habla de identidad, los límites del yo y el otro, se trabaja alrededor del individuo, en un medio que señala continuamente con ciertas dosis de ironía. El suelo temblaba, se podía pisar, pasear por él, la madera se abría, dos formas sobresalían entre la madera, dos personajes yacían “enterrados” esperando, en un no límite. En la escena contemplamos dos personajes que asoman por entre las tablas del piso, el suelo está realizado con paneles de madera cubiertos de papel serigrafiado que imita la madera.



Fig. 16 MP&MP Rosado, Boceto de *Para acabar*, 2005.

Samuel Beckett, en *Para acabar*, representa el lugar del yo que Beckett tematizará bajo los nombres de “el ojo”, “la voz”, “el cráneo”, el “yo”, un límite invisible que planteará la posibilidad de otros espacios, en los cuales los personajes beckettianos se sienten en constante huida cercanos a la desaparición, como se plantea en el proyecto.

Para acabar de MP&MP Rosado, se mostró con motivo de la XXVIII Bienal de Arte Contemporáneo de Pontevedra. Para Samuel Beckett, el espacio intermedio está entre el texto escrito y el acto representado, tenemos el espacio del creador, del actor o personaje real y el del espectador, además del espacio en sí y que envuelve la escena. Se narran los movimientos y desplazamientos en el espacio, siempre a la espera de un suceso, de una acción, de una llegada o de una salida, de un espacio y un tiempo, que al igual que pensaba T. S. Eliott nos enseña lo imprevisto.

En una conversación entre Miguel Von Hafe Pérez y David G. Torres, hablan sobre viaje, contexto e intensidad. En el principio era el viaje, como todo en la vida, lugar de transmisión y conocimiento, el hombre contempo-

ráneo es visto y señalado como un nómada, el viaje físico y mental. Habla David G. Torres sobre MP&MP Rosado: “han hecho de la identidad cruzada por su biografía el sujeto fundamental de su trabajo. Con lo cual nos situamos en ese ámbito del viaje interior. Ese viaje interior... en tanto que persona que está atenta a lo que sucede en el mundo”.¹³

En ambos proyectos, tanto en *Limbo* como en *Para acabar*, las situaciones son aparentemente cotidianas con pequeñas diferencias respecto a la realidad, así Montse Badia termina: “esto es lo que los hace inquietantes, lo que nos adentra en una realidad con fisuras, que nos acerca a otra dimensión, la que no se ve, ni se nombra, el conflicto, la indeterminación, la indefinición, la ambigüedad, lo que se desconoce, lo que no se sabe con certeza”.¹⁴

Hay una fotografía del artista canadiense Jeff Wall, *Insomnia*, 1994, en la cual la figura humana se relaciona con el espacio de una manera psicológica que evoca la sensación de estar contenido. La sugerencia de la acción pasada crea la intriga por medio del sueño.



Fig. 17 Jeff Wall, *Insomnia*, 1994.

Hay miedo en todas partes, dijo él.
No donde yo voy.
Donde hay vida, hay miedo, repitió.
En los sitios que yo digo hay muerte, le dije,
hay lucha por la vida, hay ocultarse,
hay huir,
hay hambre y no hay miedo.

13. David G. Torres y Miguel Von Haffe, “Una conversación sobre viaje, contexto e intensidad”, en *En el principio fue el viaje. 28 Bienal de Pontevedra* (Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 2004), 29. Catálogo de exposición.

10. Montse Badia, “MP&MP Rosado. Cintas de Moebius”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andalúz*, coord. Elena Sacchetti (Sevilla: Fundación Pública Centro de Estudios Andaluces, 2010), 52-66.

¿Qué hace entonces huir a un perro?
El deseo de vivir.
¿No has visto nunca temblar a un perro?
Los perros tiemblan cuando no saben que hacer.
¡Como nosotros!.¹⁵

“El extranjero, el outsider, el artista, el enamorado o el adolescente..., son lo que parecen a primera vista: marginales forzosos o voluntarios”,¹⁶ así se refiere Manuel Delgado cuando habla de personajes llamados liminales.

Las siguientes ideas proponen más estudios del caso, en proyectos como *Insomnio* (2006), *Outsiders* (2005), *Like streees dogs* (2003) y *Rain dog* (2004), notamos a los individuos distraídos y alelados o en el borde. La exclamación ¡No somos nadie!, nos recuerda nuestra finitud y vulnerabilidad.

Insomnio (véase Parte Práctica, Lámina 39), presentada en una exposición colectiva en Dijon, Francia, sugería un espacio intermedio alterado mediante la construcción y la arquitectura, el absurdo, las situaciones, los tiempos en marcha, las narrativas y lo que sugiere una continuación fuera de la pantalla del escenario. Sin olvidarnos del espectador, cuyo verdadero espacio ha sido invadido, se enfrenta a su propio cuerpo, su propio plano, atrapados en la ilusión. *Insomnio* nos muestra lo real a través de la ausencia, como si fuera borrado o desaparecido y fuera del marco de la pantalla, en el espacio. Un personaje abatido, soporta el peso de un suelo de pizarra, se esconde o espera.

Outsiders (véase Parte Práctica, Lámina 40 y 41), presentado en el centro BF15 de Lyon, en la sección “Résonance”, paralela a la Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon, 2005, mostraba un “teatrillo” pequeño con dos cortinas, mirando se podía atisbar un personaje tumbado en el interior, el “teatrillo” es una especie de canalización de madera que sube y se pierde en el techo, en el segundo piso el suelo es de madera, en algunos lugares el suelo está hecho pedazos, otro personaje yace bajo las tablas del piso de parquet. Visión onírica, surgida de un sueño (o de una pesadilla) donde el suelo ondula bajo nuestros pies. Frente a ella el espectador cuestiona el pasado e incita a sí mismo el futuro inminente de lo que ve.

Like streees dogs (véase Parte Práctica, Lámina 42), es el título de una serie de dibujos realizados en 2003, combinando técnicas artesanales y mecánicas, las imágenes exhiben personajes en actitudes extrañas o raras,

15. John Berger, *King*, trad. Pilar Vázquez (Madrid: Santillana, 2000), 21.

16. Delgado, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, 114.

a cuatro patas, tumbados boca arriba o boca abajo, en posiciones variadas propias de otras situaciones, son anómalas por que se realizan en un contexto que es el espacio público y la calle. Inspirado en *King. Una historia de la calle*, relata la historia de un perro llamado King, John Berger pretende denunciar el materialismo de la sociedad moderna, que margina a quienes no saben o no pueden mantenerse acorde a sus duras exigencias y los olvida e ignora. Junto a King, Vico y Vica se tienen el uno al otro, se aman y saben compartir.

Rain dog (veáse Parte Práctica, Lámina 43), dice la canción: “Porque yo soy un perro de la lluvia, también. ¡Oh, cómo nos pusimos a bailar! ¡Oh, cómo bailamos y me susurró: Nunca vas a ir de vuelta a casa”, el autor es el americano Tom Waits y se titula *Rain dogs*. La pieza *Rain dog* (2004) está realizada en arcilla cocida, el personaje está tumbado boca abajo con las piernas hacia arriba.

MP&MP Rosado realizaron una serie de bocetos y apuntes sobre las últimas figuras que se han explicado, que se materializaron en una carpeta de 3 grabados en aguafuerte y fotografado.



Fig. 18 MP&MP Rosado, Bocetos de *Like streets dogs* y *Rain dog*, 2003.

Por fin, si para Michel de Certeau el espacio es un lugar practicado, donde los elementos están en movimiento, las personas lo transforman, modifican y le transfieren nombres, significados y valores, en un espacio dinámico. En un espacio abierto, es el lugar donde Marc Augé afirma que se realiza la experiencia y la acción de la relación con el otro y su entorno, un espacio de uso. Para Manuel Delgado, “el espacio practicado equivale al territorio como lugar ocupado.”¹⁷

Ocupar y desocupar a la vez, en un espacio, en un lugar, comporta relaciones necesarias con la producción y el consumo, aunque añadiríamos, y volviendo a las “formas de hacer”, la participación debería ser de manera ética, ocupando en la resistencia, en el intercambio, en la interacción,

17. Delgado, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, 39.

la interrelación de los elementos tanto animados como inanimados, de las cosas y los objetos, así como de nuestro entorno natural o no, pensando en el tiempo tanto físico como histórico que desemboca en la construcción del “yo”, en la identidad individual y colectiva.

4.4. PARTE PRÁCTICA.



LÁMINA 34. MP&MP Rosado, *Desajustes*, 2006.
Madera, pintura, plástico, tela e impresión digital sobre papel. Medidas variables.



LÁMINA 35. MP&MP Rosado, *Desajustes*, 2006.
Madera, pintura, plástico, tela e impresión digital sobre papel. Medidas variables.



LÁMINA 36. MP&MP Rosado, *Voz de los perros*, 2006.
Madera, pintura, linóleo, tela e impresión digital sobre papel. Medidas variables.



LÁMINA 37. MP&MP Rosado, *Limbo*, 2005.
Madera, papel pintado (wallpaper), resina y tejidos. Dimensiones variables.



LÁMINA 38. MP&MP Rosado, *Para acabar*, 2006.
Madera, papel pintado (wallpaper), resina y tejidos. Dimensiones variables.



LÁMINA 39. MP&MP Rosado, *Insomnio*, 2005.
Madera, ceras, resina y tejidos, 300 x 200 x 60 cm.



LÁMINA 40. MP&MP Rosado, *Outsiders*, 2005.

Madera, papel pintado (wallpaper), resina y tejidos. Materiales y dimensiones variables.



LÁMINA 41. MP&MP Rosado, *Outsiders*, 2005.
Madera, papel pintado (wallpaper), resina y tejidos. Materiales y dimensiones variables.



Sin título, 2002



Like street dogs, 2003.

LÁMINA 42. MP&MP Rosado, Sin título, 2002 y *Like streets dogs*, 2003.
Impresión digital y pintura sobre papel, 63 x 83 cm. 2 + 6 piezas.



LÁMINA 43. MP&MP Rosado, Rain dog, 2004.
Arcilla cocida, pintura y cera, 160 x 60 x 54 cm.

CAPÍTULO 5. PRACTICAR EL ESPACIO O PONER EN PRÁCTICA LO QUE SE HA APRENDIDO. (Ocupando y desocupando a la vez).

- 5.1 FORMAS DE HACER**
(Maneras de pasar al otro y
El aquí y el ahora)
- 5.2 EL PASO DEL TIEMPO**
(La multiplicación de los límites
del espacio)
- 5.3 EI BASTÓN DE CHARLES CHAPLIN**
(La multiplicación de los límites
del objeto)
- 5.4 PARTE PRÁCTICA**
Prácticas de espacio:
Maneras de pasar al otro
Resplandor
Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel
Operaciones de deslinde
Escultura sobre fondo blanco para la
celda de un solitario
Mapa de lugar
De cerca y de lejos
Figuras de estilo
Estilos de uso. Tientos
Silla#23
Lloviendo a cántaros

Practicar el espacio es pues repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser otro y pasar al otro.
La invención de lo cotidiano. Michel de Certeau.

El quinto, y último capítulo, finaliza con una acción y afirmación o podría ser una pregunta, ¿practicar el espacio?. El título se convierte en un eslogan o propaganda para hablar del lugar, de las identidades invisibles de lo visible. El proceso de percepción espacial inscribe el paso al otro, practicar el espacio, “es, en el lugar, ser otro y pasar al otro”.¹ En el aquí y el ahora, estar sin el otro pero en una relación necesaria con el desaparecido, digamos que lo que se muestra señala lo que ya no está. En *Andares de la ciudad*, Michel de Certeau nos ofrece una interpretación del acto de caminar como un acto de habla. Encuentros casuales y negociaciones personales se dan cita en el proceso de investigación, sin el otro pero en una relación necesaria con el desaparecido. En el segundo apartado, el paso del tiempo, la línea y el movimiento con su proceso y trayectoria, dibuja en el espacio, hace mapa y simula la realidad, en definitiva, produce la multiplicación de los límites del espacio. En la tercera parte, la multiplicación de los límites del objeto, con Charles Chaplin y su bastón como ejemplo. En este capítulo se detallan proyectos personales como: *Prácticas de espacio, divididas en Maneras de pasar al otro, Resplandor, Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel, Operaciones de deslinde, Escultura sobre fondo blanco para la celda de un solitario, Mapa de lugar, De cerca y de lejos, Figuras de estilo, Estilos de uso. Tientos, Silla #23 y Lloviendo a cántaros.*

1. Michel de Certeau, “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996), 103-122.

CAPÍTULO 5. PRACTICAR EL ESPACIO O PONER EN PRÁCTICA LO QUE SE HA APRENDIDO.

(Ocupando y desocupando a la vez)

Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena.

Escribir. Marguerite Duras.

5.1 FORMAS DE HACER

(Maneras de pasar al otro y el aquí y el ahora)

Bartleby, el escribiente, de Herman Melville, nos cuenta la historia de un peculiar copista que trabaja en una oficina de Wall Street. Un día, de repente, deja de escribir amparándose en su famosa fórmula: “Preferiría no hacerlo”. Nadie sabe de dónde viene este escribiente, prefiere no decirlo, y su futuro es incierto pues prefiere no hacer nada que altere su situación. El abogado, que es el narrador, no sabe cómo actuar ante esta rebeldía, pero al mismo tiempo se siente atraído por tan misteriosa actitud. Su compasión hacia el escribiente, un empleado que no cumple ninguna de sus órdenes, hace de este personaje un ser tan extraño como el propio Bartleby. “-Preferiría no hacerlo -dijo, y desapareció mansamente tras el biombo”.¹

Los bartlebys, “son unos seres en los que habita una profunda negación del mundo. Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville...”. En la novela o ensayo titulado *Bartleby y compañía*, Enrique Vila-Matas rastreará pues el síndrome del Bartleby, la literatura del No, “la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura”.²

La película empieza con la disección de un ojo. Para que fluya la película, acto brutal de la negación de la visión. Primera afirmación de su mirada. Lo que van a ver es el precio de su mirada. “Tener que quedarse ciegos para ver esa película”, decía el escritor mexicano Carlos Fuentes en una entrevista en la televisión, cuando le preguntaban por las formas de hacer en *Un perro andaluz* (1929), de Luís Buñuel. “La preferencia por el lenguaje

1. Herman Melville, “Bartleby el escribiente” en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luís Pardo*, trad. José Manuel Benítez Ariza, 2ª ed. (Valencia: Pre-Textos, 2005), 23.

2. Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, 6ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2004), 11.

no tanto visual como el de la palabra, Buñuel envidiaba la facilidad que tenía Fuentes para escribir y el escritor admiraba del cineasta su facultad visual, la capacidad que tenía para ver en imágenes. Fuentes aclaraba como en la literatura hay más dominio de la técnica y su estructura permite mayor permanencia que el cine. Carlos Fuentes comentaba al final, como *Un perro andaluz* (1929) o *La edad de oro* (1930), son dos obras “permanentes”. Para Buñuel la manera ideal de filmar era imaginar una historia en imágenes, la capacidad visual, en una habitación oscura imaginamos una imagen en blanco proyectada y cada uno de nosotros pone las imágenes que pasan por su mente.

“Los documentos nos remiten... a la negación”, como apunta Mario Bellatin, “puede tener que ver con la conciencia que se tenga de lo que se está escribiendo. Con la posibilidad de leerse así mismo. Con advertir los elementos que conforman su sistema de escritura”. Mario Bellatin dirige una Escuela Dinámica de Escritores (EDE), un lugar donde sólo existe una prohibición: la de escribir. Es decir en la Escuela Dinámica de Escritores, los alumnos o discípulos, no pueden llevar a ese espacio sus propios trabajos de creación. Ellos deben tener la mayor cantidad posible de experiencias con creadores en plena producción. No existen programas, es una escuela vacía. Se examinan asuntos relacionados no solo con la literatura sino con las maneras de que se sirven otras artes para estructurar sus narraciones, “...en esta escuela se prohíbe escribir”.³

El artista uruguayo Luís Camnitzer, habla sobre el espacio del arte como “una zona en la cual podemos experimentar y analizar los procesos de la toma de decisiones, pensar en la misión del creador en lugar de la del artesano, y educar a la sociedad para que reconozca y financie esa misión”.⁴

El público es ahora, *El hombre de la cámara*, Dziga Vertov en 1929, realiza un documento experimental que es el principio de la teoría del “cine ojo”, “cine objetivo”, que rechaza el guión, escenografías o actores. *El hombre de la cámara*, nos muestra un día en la vida de la ciudad de San Petersburgo, un individuo que con una cámara de cine filma todo lo que ve.

El hombre sin atributos, sin cualidades, ni características particulares, está presente en los actuales momentos de crisis, así como identidad y rol del sujeto como ideologías discutidas por la frágil condición humana.

3. Mario Bellatin, prólogo a *El arte de enseñar a escribir*, 2ª ed. (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006), 9-13.

4. Luís Camnitzer, “La enseñanza del arte como fraude”, Esfera pública (blog), 21 de marzo de 2012, <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.

“...los atributos determinan al hombre y lo componen, incluso no siendo él idénticos a ellos”.⁵ Michel de Certeau atribuye a este personaje épico contemporáneo, cualidades que resaltan la resistencia entre el hombre ordinario y el poder. La épica en el teatro de Bertolt Brecht está en el espectador, el público, permitiéndole desarrollar sentido crítico. Los personajes del teatro épico son reales.

El hombre sin atributos se articula en tres direcciones complementarias, la primera se trataría de la acción de andar como práctica estética, otra se refiere a lo temporal y el paso del tiempo como constructor de identidad humana. Y la última, la experimentación de la ciudad por parte del individuo que la habita para conocerla. Andar, observar y vivir son acciones últimas relevantes para su conocimiento.

Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* elabora una serie de “artes de hacer” o “formas de hacer”, como andar, escribir, leer, hablar, comer, morir o decir, para los usuarios en el espacio social. Observamos las influencias directas de historiadores y pensadores como Freud, Lacan y Foucault, así como sus métodos de cruzar la filosofía, la lingüística o la semiótica. El libro se publica en 1979 en dos tomos: *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer* y el segundo, *Habitar, cocinar*. La investigación es realizada por Michel De Certeau junto con dos personas que colaboran a lo largo de todo el proceso, Luce Giard y Pierre Mayol. Las maneras de hacer en lo cotidiano, parte de la relación producción y consumo, entendido el último como acción de uso, estas formas de hacer en el interior de las estructuras por parte del usuario hace que se produzca la ocupación y desocupación del espacio, como lo percibimos, de manera que se cambia y reactualiza. Somos conscientes del poder de los modos de hacer para establecer modos de ver y percibir el mundo.

Escribir, leer y hablar entre el espacio que se piensa y el que se transforma con su práctica, los deslizamientos y cruzamientos hacia otros modos de hacer u otras disciplinas. Las prácticas artísticas son vistas como procesos colectivos donde el lenguaje, el texto, la ciudad, los objetos, el hablar, el andar, el amar o el cocinar, ejercen interacciones entre las diferentes colectividades. El proceso de percepción espacial inscribe el paso al otro, practicar el espacio es, en el lugar, ser otro y pasar al otro, lo que se muestra ,señala, lo que ya no está.

A finales de la década de los cincuenta, el estadounidense Allan Ka-

5. Robert Musil, *El hombre sin atributos*, trad. Feliu Formosa y Pedro Madrigal, ed. Pedro Madrigal (Barcelona: Seix Barral, 2006). 154.

proy crea *Dieciocho happenings en seis partes*, una serie de actividades aparentemente al azar, ejecutados por amigos como el compositor John Cage y el artista Robert Rauschenberg. Kaprow desafió a la mercantilización e incorpora la improvisación y la participación del público dentro y fuera del contexto tradicional del museo y la galería. Difuminando la línea que existe entre el arte y la vida. Una montaña de neumáticos de automóviles a través del cual los visitantes saltaban, bailaban y se arrastraban.



Fig. 1 Allan Kaprow, *Environment Yard*, 1961.

David Hammons vende bolas de nieve, junto a otros vendedores en Astor Place (Nueva York), cada una tiene un precio de 20 dólares, la pieza revela las complicadas formas sociales a través del readymade y el gesto duchampiano. En la fotografía observamos como se invita al intercambio por parte del artista hacia el público.

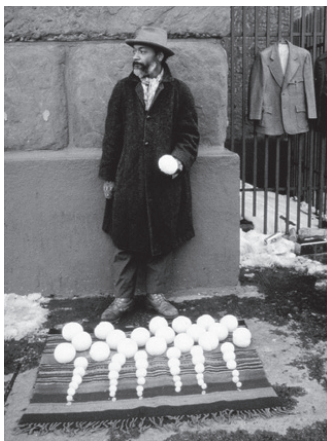


Fig. 2 David Hammons, *Blizzard Ball Sale*, 1983.

Siguiendo con las diversas formas de hacer, ocupando y desocupando, nos acercamos a la obra *Untitled (North)* de 1993, realizada por Felix Gonzalez-Torres. Entre sus materiales encontramos bombillas de 15 vatios, casquillos de porcelana y cables, la pieza trata sobre el amor entendido como una constelación de emociones y experiencias vinculadas con un

afecto profundo, con el deseo, con el cuidado y el sentimiento de intensa atracción por el otro, con el dolor por la ausencia o la pérdida del ser amado. Para González-Torres el amor hacia el otro es siempre determinado y específico: sus seres queridos, su pareja y sus amigos. Este gesto se extiende al espectador generando relaciones de uno a uno.

Hacia una constelación de nombres, medidas y fechas remite la pieza, *Measuring the universe* (2007), presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA. Los espectadores juegan un papel vital en la creación de medición del Universo. En el transcurso de la exposición, los asistentes marcan alturas, nombres y fechas de los visitantes sobre las paredes de la sala. En la pieza de Roman Ondak se superan las divisiones tradicionales entre los objetos de arte y los espectadores, entre la producción y su recepción.

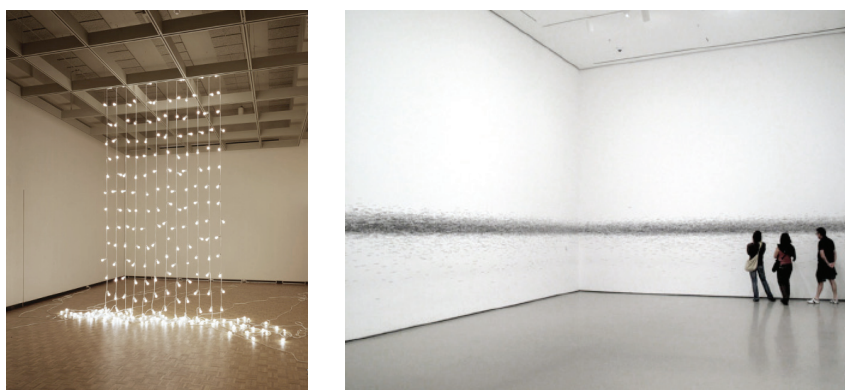


Fig. 3 y 4 Felix González-Torres, *Untitled (North)*, 1983 y Roman Ondak, *Measuring the universe*, 2007.

Actualmente, artistas como Phillipe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique González-Foerster, Rirkrit Tiravanija o anteriormente Marcel Broodthaers, Vito Aconcci o Gordon Mata-Clark y pensadores como Félix Guattari o Deleuze se sirven de las estructuras que “son” en red y que se muestran colectivas para hablar de la intersubjetividad, que es algo que sucede en la comunicación intelectual o afectiva entre dos o más sujetos y objetos, y afecta a las relaciones humanas y a la vida cotidiana para pensar los cambios en el curso de las prácticas artísticas y escultóricas sobretudo en el arte actual.

A continuación los proyectos o prácticas realizadas por MP&MP Rosado, *Estructura Espacial Original*, mostrado en la Galería Alarcón Criado en Sevilla y *Vea Usted, aquí estaba...*, producido y expuesto en la Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca, ambos realizados entre 2013 y 2015, exploraban la ocupación y desocupación del espacio en la práctica artística

escultórica. Comenzaremos haciendo un recorrido por diferentes piezas artísticas que se incluyeron en las dos exposiciones donde se mostraban los resultados.

Prácticas de espacio. Maneras de pasar al otro (veáse Parte Práctica, Lámina 44 y 45), una serie de cortinas (readymades), fueron serigrafiadas a partir de fotografías en blanco y negro de diferentes tipos de cerramientos, puertas o cancelas, símbolo de defensa, límite y protección como visión crítica actual. Las imágenes provienen de la arquitectura civil andaluza, las puertas o cancelas de hierro que ocultan y dejan ver, separando a voluntad el espacio interior del exterior. Definida en el ambiente teatral de los Álvarez Quintero: “Al foro, la cancela, tras de cuyo encaje de hierro se ven el zaguán y la puerta de la calle, casi siempre entornada. A derecha e izquierda de la cancela, sendas habitaciones. A la derecha del actor el arranque de la escalera” (Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Los duendes de Sevilla*, 1ª ed. [Madrid: SGEL, 1929], Acto I, 9). Mientras del otro lado seguía la vida diaria.

“Se cubrieron las paredes y los techos con... mármoles raros, dorados... espejos y cuadros; se guarnecieron las ventanas con magníficas colgaduras y cortinas bordadas con dibujos maravillosos; sillas, sillones, canapés... ofrecieron cómodos asientos a los paseantes fatigados y cortinas”,⁶ podemos leer en *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin.

Las colgaduras de un apartamento expuestas al sol durante cuatro años nos enseñan cerramientos que representan un punto de encuentro entre un exterior y un interior, entre lo privado y lo público, estas piezas reorganizan el espacio y su contenido al afectar la percepción y la circulación de los espectadores a través de él.

“La metáfora traslada a una cosa el nombre de otra”,⁷ recuerda Aristóteles en su *Poética*. Lo memorable es lo que puede soñarse acerca del lugar. Estar allí, ese estar allí, sólo se ejerce en prácticas del espacio, es decir en maneras de pasar al otro, explica Michel de Certeau. Benveniste equipara la estructura de la lengua con la estructura de la sociedad. “La sociedad, a su vez, sólo se mantiene por el uso común de signos de comunicación.”⁸ La interrelación y la comunicación como eje en las “maneras” o “formas de hacer”, con metodologías de trabajo nuevas que impliquen al espectador, al

6. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luís Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, 3ª ed. (Madrid: Akal, 2005), 85.

7. Aristóteles, *Arte poética*, (Argentina: El Cid Editor, 2009). ProQuest ebrary. Web. 15 junio 2015.

8. Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, trad. Juan Almela, 15ª ed. (Madrid: Siglo XXI, 1989), 1:95.

público.

El propósito experimental de *Maneras de pasar al otro y Resplandor*, consistía en percibir el espacio sin límites físicos, las cortinas diseminadas en diferentes ángulos marcaban el espacio. Manuel Delgado escribe: “Un lugar no es entonces otra cosa que lo que produce en un momento dado partir de un lugar y que no es sino una manera de pasar”.⁹ Las referencias a las relaciones e intercambios y subjetividades en el mundo contemporáneo con respecto a los sujetos y las cosas, así como su relación con el espacio, el lugar, lo social y las identidades construidas a partir de estos mecanismos para convertirlos en experiencia, es el fin de estos trabajos. Las serigrafías de dos puertas sobre dos cortinas se impregnan en nuestra memoria colectiva, a partir de fotografías en blanco y negro, y nos remiten al pasado. En esta instalación se nos invita a pasar la cortina o la puerta, traspasamos una imagen desvaída y fantasmal.



Fig. 5 y 6 Cancelas de la arquitectura civil tradicional andaluza.

Prácticas de espacio. Resplandor, es otra serie de cortinas (véase Parte Práctica, Lámina 44 y 45), serigrafiadas en color, podemos observar diferentes imágenes de loadings, barras de progreso, son elementos que permiten mostrar de forma gráfica el estado de avance de una tarea o proceso. En estas barras puede verse el progreso en la descarga o transferencia de un archivo, el porcentaje y el avance en la carga a otra página. Las barras de progreso donde el avance no puede ser determinado con exactitud en porcentajes ni tiempos, siempre a la búsqueda, a la espera de la siguiente búsqueda, cargando una y otra vez, actualizando el espacio. Las cortinas son recuerdos son historias fragmentadas y replegadas, relatos a la espera que permanecen en estado de jeroglífico. Las pantallas con las barras que nos encontramos cuando se cargan las páginas en internet, llamadas “loading”, que nos recuerda la dificultad de representar la realidad cotidiana.

9. Manuel Delgado, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 125.

La traslación en el acto de pintar hizo que se convirtieran en pinturas geométricas abstractas que mostraban un repertorio de diferentes símbolos y colores. Este ejercicio refleja la dificultad de traducir lo que está detrás de cada imagen, la imposibilidad de convertir las experiencias en imágenes, apenas un instante, como un resplandor. El tiempo de espera, el paso del tiempo, tiempo para la pintura.

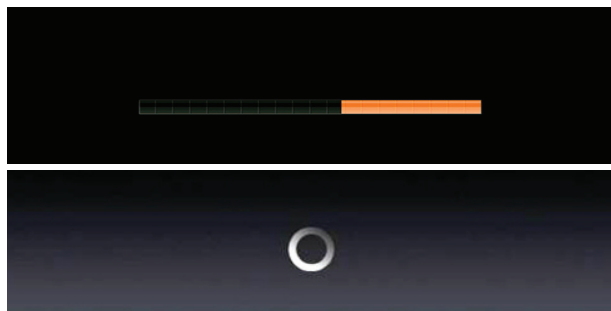


Fig. 7 y 8 Loadings o barras de carga capturados de internet.

Reiteramos como en *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau, observa el espacio como diagrama de lo que sucede en la calle, el lugar se pierde para dar paso al umbral o la frontera. La distinción planteada entre espacio y lugar sirve para delimitar campo. “Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo ‘propio’: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio ‘propio’ y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad”, según Certeau, el espacio es un cruzamiento de movilidades. “Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio propio”, y sigue: “En suma el espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geométricamente definida por el urbanismo se trasforma en espacio por la intervención de los caminantes. Igualmente, la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito. Los relatos efectúan pues un trabajo que, incesantemente trasforma los lugares en espacios o los espacios en lugares”.¹⁰

Como dice Manuel Delgado, existe una analogía entre la dicotomía lugar/espacio en Michel de Certeau y la propuesta por Merleau-Ponty en

10. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996), 129.

Fenomenología de la percepción sobre espacio geométrico /espacio antropológico. Lugar y espacio geométrico, una cosa o está aquí o está allí, en cualquier caso siempre está en su sitio. Espacio y espacio antropológico, un espacio existencial, toda existencia es espacial, vivencial y fractal. Escenarios de lo infinito y de lo concreto. A partir de Certeau, Marc Augé adopta el concepto de no-lugar, opuesto a cualquier punto que identifica, relaciona o que es histórico: el plano; el barrio; el límite del pueblo; la plaza pública con su iglesia..., el monumento histórico.¹¹

“Prácticas de Espacio”, es el capítulo séptimo de *La invención de lo cotidiano* del antropólogo Michel de Certeau, explica que el acto de caminar es en lo urbano lo que la enunciación, el speech act o el discurso que es a la lengua. Practicar la distancia para que lo vuelva a introducir en un itinerario, camino o dirección a la espera curiosa de un acontecimiento. Certeau sostiene articulaciones sobre los “modos de hacer”, mediaciones, encuentros entre dos o más en la colectividad.

Nicolas Bourriaud expone en *Postproducción* como “a partir de la lengua que se le impone (el sistema de la producción), el locutor construye sus propias frases (los actos de la vida cotidiana), reapropiándose de la última palabra de la cadena productiva...”.¹²

El aquí y el ahora, como intervención, tomando parte en un asunto. Para Emile Benveniste, en *Problemas de lingüística en general*, el aquí y el ahora fija con precisión los límites tanto espaciales como temporales del discurso sobre el “yo”. *La Teoría de la enunciación* explica esa estancia intermedia entre la lengua y el habla y las coordenadas el “yo”, el aquí y el ahora, punto cero de las coordenadas del texto. El aquí y el ahora se relacionan con el “yo”; aquí y ahora delimitan la instancia espacial y temporal coextensiva y contemporánea de la presente instancia de discurso que contiene yo”.¹³ Para Michel de Certeau, el aquí y el ahora establece un paralelismo entre la enunciación lingüística y la enunciación peatonal. El aquí y el ahora, indica e implica una apropiación del espacio mediante un “yo”.

Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel, 2014 (veáse Parte Práctica, Lámina 46) de MP&MP Rosado, son fotografías en blanco y negro reproducidas en papel, las capturas son hechas al mismo tamaño que el original, los

11. Manuel Delgado, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 39-40.

12. Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, trad. Silvio Mattoni, ed. Fabián Lebenglik (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004), 23.

13. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, 1:174.

encuadres recogen el frente del torso de Manuel o Miguel portando sus camisas y chaquetas. El proceso continúa, lo autobiográfico se hace evidente, Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel. Fotografías en blanco y negro, son archivos personales que revelan una parte íntima y social.

El trabajo de MP&MP Rosado habla, de nuevo, de identidades invisibles. Certeau equiparaba el acto de caminar con el hecho de hablar. De algún modo es lo que proponemos: practicar el espacio mostrando lo que ya no está. El rastro que dejan las cosas, conocer y experimentar el contexto en el que el arte puede existir, las posibilidades que tiene. Tendemos a encasillar disciplinas y es algo muy reduccionista. La exploración es el motor. Nuestro trabajo está en la grieta entre hablar y hacer, buscando revelar algo. Estableciendo la tensión entre presencia y ausencia en relación a la idea de frontera. Espacios entre dos.

5.2 EL PASO DEL TIEMPO

(La multiplicación de los límites del espacio)

Decíamos que Felix González-Torres habla sobre el paso del tiempo al hacer referencia a sus “retratos”, envuelto en un manto poético, la práctica artística se abre, las relaciones casi metafísicas se establecen por el acto de ir de un lugar a otro temporal y espacialmente.

El mundo está en el espacio.

El hombre está en el tiempo (¿qué es tiempo?).

El mundo pone el espacio (con su tiempo que no es más que real, su tiempo, su caída, que es para nosotros de naturaleza externa, irreversible, visual).

El hombre pone el tiempo, su tiempo que es el de su conciencia íntima, reversible, modificante, topológico, mental. Que ocupa (con la expresión) o desocupa el mundo, al que proporcionamos (desde el arte), estructura, duración y sentido espirituales.

En toda creación se produce la expresión estética como multiplicación del Espacio por el Tiempo: la materia espacial, como extensión o complejo de extensiones, de cantidad, tiene dos formas de extenderse, de disponerse (organizándose o desorganizándose), de contar. El resultado como estructura rítmica es el estilo. Son los estilos uno y dos, que en la tradición occidental se siguen produciendo así: en el uno, se acentúa el espacio (acento clásico) en un orden geométrico. En el dos (acento romántico, barroco) se acentúa el tiempo arrastrado, desformando, el formalismo espacial.¹⁴

14. Jorge Oteiza, *QUOUSQUE TANDEM...!. Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*, 4ª ed.

Actualmente las prácticas artísticas en el arte contemporáneo vienen marcadas por una expansión del “campo a través” de las fronteras entre disciplinas y la normalización o institucionalización del arte, con infinitas direcciones, la práctica artística toma como punto de partida las relaciones humanas con la realización del proyecto o su investigación. Sin espacio, se desarrollan múltiples posiciones del sujeto, traduciendo el mejor sitio donde ubicarse, en el espacio, con la intención de que se establezca comunicación e interacción, con un carácter democrático entre unos y otros.

Desplazamiento de líneas, que atraviesan, que viajan, que practican el espacio, que andan en el espacio, los diferentes estilos o maneras de escribir, las maneras de hacer, de caminar, de leer, de producir, de hablar, de andar. Aplicando ciertas dosis de creatividad se consigue hacer arte. Para Certeau la trayectoria insinúa un movimiento en tiempos dentro del espacio. El dibujo en el plano y en el espacio y el movimiento en la línea. Maneras de hacer son prácticas en el espacio que remiten a una forma específica de operaciones.

El “andar en la ciudad”, es la práctica artística y crítica, en el espacio urbano, es el acto de enunciación de la ciudad, la palabra enunciada es la práctica del lenguaje y la palabra que se articula es el lugar practicado. En *Andares de la ciudad*, Michel de Certeau nos ofrece una interpretación del acto de caminar como un acto de habla. “El discurso que se habla y se anda, (verbalizado, soñado o andado) se organiza a partir de la relación con el lugar de donde sale (un origen) y el no lugar que produce (una manera de pasar).”¹⁵

Los proyectos que se dan cita a continuación aclaran ese contenido. Caminar en el mapa, no sólo física sino también mentalmente. Caminar o andar la línea es la práctica artística que exploraron artistas como Robert Smithson, Carl André, Richard Long, Hamish Fulton o Stanley Brouwn, entre otros. Una figura comentada anteriormente es “El flâneur”, Walter Benjamin, expone sobre él: “Dialéctica del callejeo por un lado, el hombre que se siente mirado por todo y por todos, en definitiva, el sospechoso; por otro, el absolutamente ilocalizable, el escondido”.¹⁶ Al parecer es precisamente esta dialéctica la que desarrolla *El hombre de la multitud*¹⁷ (1840). Edgar Allan

(Zarautz: Hórdago, 1983), 26.

15. Michel de Certeau, “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996), 115.

16. Walter Benjamin, “El flâneur”, en *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luís Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, 3ª ed. (Madrid: Akal, 2005), 425.

17. Edgar Allan Poe, *El hombre de la multitud* (Santa Fe: El Cid, 2004), <http://0-site.ebrary>.

Poe describe extensamente a la sociedad, en este cuento breve, un narrador sin nombre persigue por simple curiosidad a otro hombre, durante dos días seguidos, a través de un populoso Londres. “El flaneur” y el detective se parecen mucho, también el periodista. Las ideas básicas del andar trazando el camino, construyendo el mapa, deambulando por la ciudad, hacemos callejeo urbano, recorriendo el entorno natural, hacemos campo.

“El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo”, Debord explica una situación: “Una o varias personas entregadas a la deriva renuncian, durante un tiempo más o menos largo, a las razones habituales para desplazarse y actuar, a las relaciones y placeres que le son propios, para abandonarse a las sollicitaciones del terreno y a los encuentros que en él se producen”.¹⁸ El extracto proviene de *Teoría de la deriva* (Guy Debord, 1958), aparecido en la revista *Internacional situacionista*, 1957-1972, proponía nuevas formas de ver aplicando la psicogeografía a la deriva, entender en lo geográfico las emociones y comportamientos del individuo. Guy Debord hace un mapa psicogeográfico situacionista de la ciudad de París. Formas de recorrer la ciudad de París uniendo lugares afectivos. El mapa de la ciudad se reescribe por medio de una geografía emocional y personal de quien recorre ese lugar.

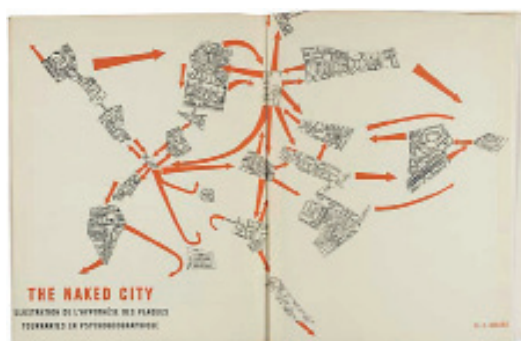


Fig. 9 Guy Debord, *The Naked City*, 1957.

Stanley Broun en la serie *This way broun* (*Por aquí broun*) 1960, pregunta a los transeúntes cómo se va desde a hasta b y dibuja notas en un papel con las indicaciones, a veces las indicaciones son solo verbales y el papel se queda en blanco, también hace sugerencias para recorrer distancias, recorrer sobre un césped en línea recta entre a y b, todos los días

com.fama.us.es/lib/unisev/reader.action?docID=10047928.

18. Guy Debord, “Teoría de la deriva”, en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, eds. Libero Andreotti y Xabier Costa, trad. Carles Muro (Barcelona: MACBA/ACTAR, 1996), 22.

durante todo un año. La práctica artística de Brouwn son ejercicios donde el documento y las formas de documentación se imponen en su display.

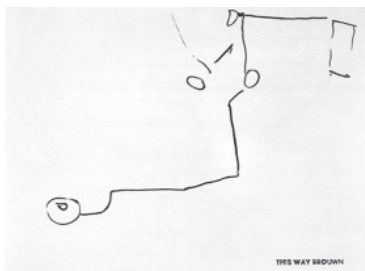


Fig. 10 Stanley Brouwn, *This way brown*, 1960.

A Line Made by Walking (1967), de Richard Long, cerca de Bristol, caminó hacia atrás y hacia delante hasta que el césped quedó plano a la luz del sol, se hizo visible como una línea que fotografió y registró entre sus intervenciones físicas en el paisaje.



Fig. 11 Richard Long, *A line made by walking*. Inglaterra, 1967.

Un año después, Bruce Nauman realiza caminando con “contrapposto”, la pieza *Walk in Contrapposto* (1968), un documento videográfico en blanco y negro de sesenta minutos de duración. Al igual que en la pieza *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, Nauman camina intentando mantener el “contrapposto”, esta pose está asociada con la escultura clásica y renacentista, mientras caminaba por un pasillo largo y estrecho de su propio diseño. En esta posición, una rodilla se dobla, y el peso se desplaza a la cadera opuesta. Tratar de caminar mientras mantiene la postura de el David de Donatello es absurda y cómica, pero también hay un malestar amenazante por querer caminar en “contrapposto”.

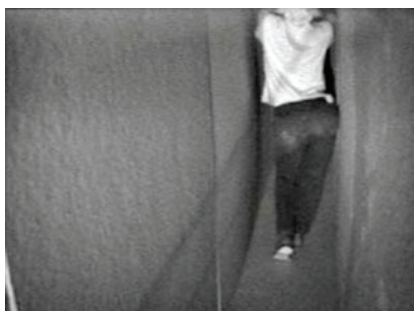


Fig. 12 Bruce Nauman, *Walk in contrapposto*, 1968.

Con las dos manos detrás de la cabeza, Nauman se asemeja a un prisionero. La cámara de vídeo está situada en una posición alta como si se tratara de un dispositivo de vigilancia. El pasillo se mostró sin el video en el Museo Whitney de Nueva York en 1969, invitando a los espectadores a atravesarlo. Sin lugar a dudas el trabajo de investigación llevado a cabo por Nauman fundiendo por un lado arte y performance con acción, y por otro lado las relaciones entre disciplinas como eran la danza y las prácticas artísticas, nos revelan puntos de estudio o hitos a tener en cuenta. Trisha Brown en *Walking on the wall* (1971), consigue invadir u ocupar los límites del espacio, caminando sobre el muro, el museo Whitney de Nueva York, con su compañía de danza contemporánea. Anteriormente en la calle Wooster de Nueva York, que en los años 70 se caracterizaba por ser un foco social en la ciudad, se presentó la pieza *Hombre caminando por la pared de un edificio* (1971), caminaba perpendicular al suelo, enganchado de una serie de cuerdas y enganches, como si estuviera paseando. A partir de este evento danza y performance cambiaron sus estructuras lógicas. Brown iba contra la ley, incluso de la gravedad.



Fig. 13 Trisha Brown, *Walking on the wall*, 1971.

En 1969, Vito Acconci documenta una performance, *Following Piece*, en el curso de una acción el artista siguió a diferentes personas en la calle. La operación se detenía de repente, cada vez que la persona entraba en un espacio privado. Con este simple gesto, Acconci acepta la distinción entre lo privado y público. La tarea u ocupación podía durar unos minutos si una persona entra en un coche, y unas cuantas horas si una persona va al cine o a un restaurante. Acconci lleva a cabo esta actuación todos los días durante un mes, documentando y archivando pormenorizadamente esta acción.

Años más tarde, en 1980, Sophie Calle realiza, *Detective*, la acción consistió en ser perseguida un día entero por un detective privado, que había sido contratado por su madre. La artista procedió a guiar al detective alrededor de zonas diferentes de París, invirtiendo así la posición del sujeto observado.

Hamish Fulton es considerado el artista que camina, y sus proyectos artísticos surgen de tal acontecer, como en *Mountain Skyline Fourteen Days Walking Fourteen Nights Camping Wind River Range Wyoming* de 1989, donde la experiencia personal de sus caminatas, a pie, por diferentes partes del mundo, han dado como resultado una producción artística en la que fotografía y texto se interconexionan.

El artista Francis Alÿs es conocido por su tácticas artísticas que tienen que ver con el antipaseo o el no “flaneur”, en sus proyectos los contenidos y las estrategias de trabajo son políticas y sociales. En *The green line* (2004), realizada en Jerusalén, mientras camina portando un bote de pintura deja caer una línea que dibuja y marca los lugares por los que pasa, en esta ocasión delimitando la línea de frontera que divide dos estados en un mapa. *Paradox of Praxis. Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997), camina empujando un bloque de hielo. Sus caminatas son pequeños actos, en ocasiones invisibles, cargados de contenido simbólico.



Fig. 14 Francis Alÿs, *The Green Line. Sometimes doing something poetic can become political, and sometimes doing something political can become poetic*, 2004.

En *Maneras de hacer mapas*, Martí Perán comenta: “En este sentido, la propia cartografía también es un ingrediente de esa esfera de la representación, donde queda depositada la concepción del espacio, el sentido del espacio, el sentido político, el sentido físico, el sentido geopolítico. Es donde queda depositada la lectura, el sentido, la interpretación sólida, supuestamente aceptada, del espacio”.¹⁹

Todos estos recorridos, por vías distintas, ejercen una enorme influencia sobre las piezas que se incluyen dentro del proyecto *Vea usted, aquí estaba*. Decíamos que para Certeau la trayectoria traza movimiento

19. Martí Perán, “Maneras de hacer mapas”, *REVISARQUIS* 2, nº 4 (2013), <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/12301>.

en tiempos dentro del espacio. El dibujo en el plano y en el espacio, y el movimiento en la línea, prácticas en el espacio que remiten a una forma específica de operaciones. ¿El dibujo o una escultura?. La pieza *Operaciones de deslinde*, de MP&MP Rosado (veáse Parte Práctica, Lámina 47), es una línea hecha con grafito y conductos de PVC. La línea de grafito dibuja recorriendo, tachando y cortando el espacio. La transformación del espacio y el despiece literal de los objetos rompen la relación del observador con el mundo, hay un retorno a la esencia del lugar o a la biografía de las cosas para buscar diferentes posibilidades en el espacio. El significado emerge desde una estructura simple, una línea de grafito, y se conforma de una manera sencilla, mediante intersecciones y secciones que dan origen a la forma, el uso de estos materiales dibujan el espacio, capa sobre capa, línea sobre línea, se produce un dibujo envolvente. De ese modo se muestra el interés por las posibilidades de transformar la percepción. Una escultura de grafito y PVC dibuja una línea de longitud indefinida, y suspendida recorre tachando y marcando el espacio. La idea es, una línea de grafito que dibuja recorriendo, tachando y cortando el espacio. “Las ‘operaciones de deslinde’, contratos narrativos y compilaciones de relatos, están compuestos con fragmentos tomados de historias anteriores y ‘trabajados’ artesanalmente en conjunto”.²⁰.

También hay un dibujo de un camino en una escultura realizada para el proyecto *Vea usted, aquí estaba...* (2014-2015), partía de un tríptico del artista Joan Miró, titulado *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario* de 1968. El crítico de arte Adrian Searle escribe sobre esta pieza:

Cada vez que voy a la Fundación Joan Miró de Barcelona, y en los últimos 25 años han sido muchas las veces que he visitado el magnífico edificio de Josep Lluís Sert en Montjuïc, intento ver el fantástico tríptico *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario*, creado en 1968 por Miró. No siempre está a la vista. Los tres lienzos blancos no contienen gran cosa; no hay color, no hay formas. Cada una de las gigantescas telas muestra una única línea negra, pintada sobre un fondo irregularmente cubierto de imprimación blanca. No es difícil determinar en qué punto al fino pincel se le acaba la pintura y dónde se recarga para proseguir un camino de propósito tan incognoscible como el trayecto de una hormiga o de un ave en pleno vuelo, o el viaje del ojo a lo largo de un horizonte. O como ese largo cabello perdido en una sábana, recuerdo de algo o de alguien...

Hay una diferencia palpable entre una línea viva, tensa y, de algún

20. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996), 135.

modo, natural y otra que muere como una nota sorda. Al seguir el camino de la línea hacia ninguna parte sentimos la vitalidad de la línea de Miró recorriéndonos el cuerpo de la cabeza a los pies, el puño abriéndose y cerrándose en el bolsillo acusando, de alguna manera, en nuestro propio organismo la concentración del artista: la tensión en su muñeca, el movimiento de su mano. Imagino a Miró conteniendo el aliento mientras dibuja y al mirar contengo el mío también.²¹



Fig. 15, 16 y 17 Joan Miró, *Pintura sobre fons blanc per a la cel·la d'un solitari I, II y III*, 1968.

Para la realización de la pieza, necesitábamos la línea del dibujo a tamaño real, la idea era reproducir la línea en tres dimensiones y a la manera de un “remake”, reinterpretarla. *Escultura sobre fondo blanco para la celda de un solitario I, II y III*, (267,8 x 352, 267 x 350,5, 267,5 x 351,5 centímetros), (véase Parte Práctica, Lámina 48), el proceso de trabajo manual consistió en el modelado de la línea que se realizó con calor aplicándolo al bambú natural. Hacer una copia a escala real y en tres dimensiones, pasar la pintura a escultura era el reto de esta pieza. Se construyó lentamente como si a la par se hiciera el camino, con mimo calculando las curvas y los movimientos de la línea de Joan Miró. En el fondo el blanco de la pared sin límites que lo contenga, escribiendo con las manos el enunciado del paseo.

The Hunting of the Snark es un poema de Lewis Carroll publicado en 1876 y que cuenta con una serie de ilustraciones de Henry Holiday, a quien se atribuye igualmente este mapa para no perderse en el océano, en donde se hace referencia a un trozo del mar que carece absolutamente de coordenadas, se presenta vacío, los límites son el rectángulo que lo enmarca. ¿Pero qué enmarca?, solo vemos un espacio en blanco y no podemos ver los detalles.

Georges Perec escribe una aproximación a un espacio también blanco y rectangular pero diferente, En “La cama” Perec escribe: “Generalmente la página se usa en el sentido de su mayor dimensión. Lo mismo que la

21. Adrian Searle, “Miró, una fina línea”. Reseña de *Joan Miró. La escalera de la evasión*, exposición de Joan Miró. Fundación Miró de Barcelona. ABC de las artes y las letras. nº 694, 07 de noviembre de 2011, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Miro-una-fina-linea/29844>.

cama. La cama (o si se prefiere el catre) es un espacio rectangular, más largo que ancho, en el cual, o sobre el cual, uno se acuesta en sentido longitudinal”.²²

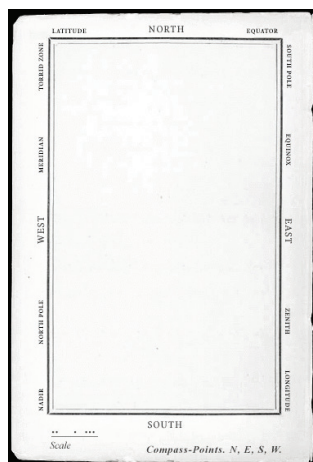


Fig. 18 Lewis Carroll. *The Hunting of the Snark*. 1876.
Mapa del océano.

Relativo al mapa y el plano se generan los planeamientos iniciales para crear una serie de mapas que llamamos *Mapa de lugar* (véase Parte Práctica, Lámina 49), en ellos se pone de relieve la tensión entre presencia y ausencia en relación a los problemas teórico prácticos de la frontera a partir de una serie de posters de diferentes tipos de embarcaciones sobre el mar, y a través de la pintura tapamos toda la información. El mar tiene un papel mediador, borrando, cubriendo, convertimos la imagen en un intervalo, un espacio entre dos. El barco, recorrido. El mar, mapa, que se impone sobre la imagen. Cada pieza va acompañada de un libro con una indicación que señala el índice, en una o varias páginas. El recuerdo en el pasado al coleccionar esos posters y borrarles todo el “ruido”, la nueva imagen aparece inundando el espacio de mar, sin límites que lo contenga. Cada poster modificado o intervenido va acompañado de un libro, en la cubierta blanca podemos leer, por ejemplo: “Italo Calvino, Todas las cosmicomicas, Madrid, Siruela, 2002, 38”. El espectador puede coger el libro y leer en la página 38: “Situado en la zona exterior de la Vía lactea, el Sol tarda unos doscientos millones de años en dar una vuelta completa a la Galaxia”. La correspondencia entre poster y libro se produce cuando la imagen, un “borrón”, una masa de color entre azulado y verdoso, se traduce con las palabras del textoseleccionado. El libro contiene en signos la imagen que deberíamos reponer.

De cerca y de lejos (véase Parte Práctica, Lámina 50), o dos frag-

22. Georges Perec, *Especies de espacio*, trad. Jesús Camarero (Barcelona: Montesinos, 2006), 37.

mentos de asfalto idénticos, se reproduce o copia la superficie y se duplica. De cerca, piedras de asfalto real, y de lejos, un fragmento de asfalto falso que imita la realidad. De cerca, cien piedras de asfalto en cada uno de los dos fragmentos colocadas en posiciones idénticas (realidad), y de lejos, dos pedazos de asfalto reproducidos en resina sintética y polvo de asfalto (ficción). De cerca y de lejos, o dos fragmentos de asfalto iguales, se reproduce o copia la superficie y se duplica. Se establecen relaciones mentales del lugar que reconocemos, entre lo real y lo ilusorio, falso o verdadero, o al revés.

Walter Benjamin en *El flaneur*, escribe: “la calle conduce al ‘flaneur’ a un tiempo desaparecido. En el asfalto por el que camina, sus pasos despiertan una asombrosa resonancia”.²³

El paso del tiempo y la multiplicación de los límites del espacio se explican con la ayuda de un mapa, aquí surge una pregunta, ¿cómo sería el mapa del espacio otro?. Cada espacio tiene una historia. Existen los mapas mudos, que no tienen escritos los nombres de lugares o de accidentes geográficos, y sirven para la enseñanza de la geografía. Recordando los mundos de Perec, designa el mapa inútil, de la nada, del vacío o de lo inhabitable. El mapa como una representación de la distribución de nociones en la superficie de un cuerpo, (de los elementos de relación, de las acciones en el espacio social y en el lugar), donde se exponen los productos del conocimiento para su posible lectura.

Los relatos de espacio son las operaciones que se formalizan en los lugares propios y que son redefinidas por las formas de uso. Certeau dice que todo relato es un relato de viaje. Pero, pensando en las prácticas cotidianas, ¿qué podemos hacer cuando reproducimos el espacio?. ¿Trazamos recorridos y establecemos mapas?.

5.3 EI BASTÓN DE CHARLES CHAPLIN) **(La multiplicación de los límites del objeto)**

En 1914, Marcel Duchamp materializaba un ready-made, *Portabotella*, se trataba de un utensilio ordinario y cotidiano, era un elemento esencial en la mayoría de hogares, que compró en unos grandes almacenes pensando en que la escultura ya estaba producida, otro ready-made, *Rueda de bicicleta* (1913), se mostraba montada bocabajo sobre un taburete de cocina,

23. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luís Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, 3ª ed. (Madrid: Akal, 2005), 421-457.

los objetos fabricados en serie eran utilizados como “instrumento de producción”, según Nicolás Bourriaud, “Esa es la primera virtud del ready-made: establecer una equivalencia entre elegir y fabricar, consumir y producir”.²⁴, Las piezas que detallaremos a continuación parten de esta premisa, como un objeto de intercambio.

Practicar el espacio, o poner en práctica lo que se ha aprendido es el fin de estas investigaciones o, ¿es un comienzo?. Los últimos trabajos que hemos descrito ocupan y desocupan a la vez, estableciendo relaciones entre los sujetos y los objetos en el mundo.

Dice Nicolas Bourriaud: “cada uno de nosotros puede considerarse vector de las relaciones con el otro”.²⁵ Un espacio vectorial sería un conjunto de entes (lo que es, existe o puede existir) entre los que se establecen ciertos postulados. Por lo tanto se propone repensar las nociones de espacio y tiempo, y como se relacionan. Entre los agentes se encuentran las entidades vivas y las cosas inanimadas, hechas y no hechas, con dimensiones o duraciones variables.

Los objetos o las piezas artísticas son dispositivos formales que deben generar relaciones. La transformación o despiece literal del espacio y de los objetos rompen la relación del observador con el mundo, retorno a la esencia o a la biografía de las cosas para buscar diferentes posibilidades en el objeto. Explorando la biografía de los objetos, los estados de las cosas son sólo almacenamientos, capas. La imagen de un mundo que contiene todos los objetos acumulados establece un paralelismo con nuestro ser contemporáneo. En *Las cosas* de Georges Perec, la permanencia, descripción y presencia de los objetos determinan y modifican cualquier acción de los personajes de la novela, una disputa que es resuelta con la obediencia y subordinación del individuo al objeto. “El mundo, las cosas tendrían que haberles pertenecido desde siempre, y ellos habrían multiplicado los signos de su posición”.²⁶

A mediados de los sesenta Warhol realizó su imagería de productos de consumo en el ámbito de la escultura. Como si se tratara de una línea de montaje de una fábrica, Warhol empleaba carpinteros para construir numerosas cajas de madera contrachapada idénticas en tamaño y forma a

24. Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, trad. Silvio Mattoni, ed. Fabián Lebenglik (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004), 21-22.

25. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, trad. Cecilia Beceyro y Gabriela di Giuseppe, ed. Fabián Lebendlick (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004), 57.

26. Georges Perec, *Las cosas*, trad. Josep Escué (Barcelona: Anagrama, 1992), 28.

las cajas de supermercados. Luego, con la ayuda de Gerard Malanga y Billy Linich, pintó los cuadros y serigrafió los logotipos de diferentes productos de consumo: copos de maíz Kellogg, jabón Brillo, almohadillas, jugo de manzana Mott, melocotones Del Monte y ketchup Heinz. Las esculturas eran prácticamente indistinguibles con las que te encontrabas en los supermercados realizadas en cartón. Warhol expuso en la Stable Gallery de Nueva York, en 1964 y abarrotó el espacio con cajas apiladas que recordaban a un almacén de comestibles cualquiera. En referencia a sus cajas, Warhol dijo más tarde que él quería algo común. La mirada sobre las cajas “frías y hechas a máquina” de Warhol contrastaba con las pinturas expresionistas abstractas, “gestuales” del momento.

Al ser expuestas como obras de arte, las cajas multiplicadas cuestionaron ideas fundamentales, entre otras la de la originalidad de una obra. Explicábamos en el principio de este trabajo referenciando el libro *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936) que el filósofo Walter Benjamin alertó sobre el riesgo de que, debido a la reproducción mecánica, las obras de arte perdieran el aura que las caracterizaba. Desembocando en la industria de la cultura y del espectáculo.



Fig. 19 Andy Warhol, *Kellogg's Corn Flakes Boxes*. 1971.

One and three chairs (una y tres sillas). Una silla, el objeto que conocemos por ese nombre, y tres sillas, el objeto, su representación y su definición de significado en el diccionario. La silla, es un objeto, que por sí misma no significa mucho, un objeto de uso cotidiano, la idea que cada persona tiene sobre una silla puede ser totalmente diferente, aunque la función sea la misma. El objeto, su imagen y la definición de silla limita el concepto de lo que se puede considerar acerca de ese objeto. Joseph Kosuth realiza esta pieza conceptual en 1965.



Fig.20 Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965.

Haciendo visible lo invisible y lo visible invisible, Bruce Nauman, experimenta en su pieza *A Cast of the Space under My Chair*, (1965-1968) (*Un molde del espacio bajo mi silla*), multiplica el objeto a la inversa, su negativo, dándole la vuelta en sentido literal y hace que el espectador tenga que reconstruir mentalmente la silla ausente.



Fig. 21 Bruce Nauman, *A Cast of the Space under My Chair*, 1965-1968.

Hans Haacke es considerado pionero de la llamada crítica institucional surgida a finales de los años sesenta, su obra transita entre el conceptualismo y el discurso crítico y cuestiona los mecanismos y funciones de las instituciones culturales, políticas y económicas, que manifiestan ser herramientas activas en la construcción y transmisión de valores identitarios e ideológicos a favor de la globalización. Construye sistemas de relación mediante elementos tomados de lo cotidiano.

Cubo de condensación (1965), consiste en un cubo transparente de metacrilato que contiene agua. Debido a la diferencia de temperatura entre el interior y el exterior, el agua se condensa formando vapor. Esta pieza resume el interés de Haacke por el crecimiento biológico y los movimientos naturales de los objetos en sus entornos, mientras que pierde su capacidad representativa y referencial para revelarse como un hecho o un estado de las cosas.

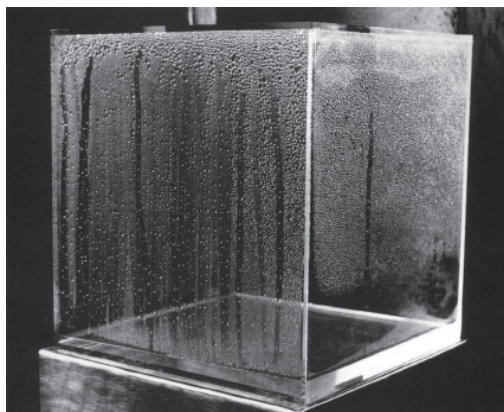


Fig.22 Hans Haacke, *Condensation cube*, 1965.

En el Aperto de la Bienal de Venecia de 1993, Gabriel Orozco expone una caja de zapatos en el centro de una sala, las interpretaciones se multiplicaron, un contenedor dentro de otro contenedor, cercano, ordinario, cuestionándolo todo. Una caja de zapatos vacía, con la tapa colocada debajo. Orozco utiliza cajas de zapatos en su casa para albergar ideas y proyectos, como contenedor de ideas. Así la caja de zapatos vacía en lugar de ser nada podría ser muchas cosas.



Fig..23 Gabriel Orozco, *Empty Shoe Box*, 1993.

Maria Loboda presenta en el marco de DOCUMENTA 2013, en Kassel (Alemania), el proyecto titulado, *This work is dedicated to an emperor*, (*Este trabajo está dedicado a un emperador*), es un bosque en movimiento, doce árboles de ciprés con la misma altura que juegan en el espacio y en el tiempo. El contexto físico es un parque y sus alrededores arquitecturas y formas barrocas, la pieza se compone de una serie de “macetas” en formación militar, las cuales van cambiando de lugar, haciendo “figuras” y formas en el paisaje. Loboda compone “partituras”, estrategias y tácticas en este proyecto, que a su vez, está inspirado en la pieza *Macbeth* de Shakespeare.

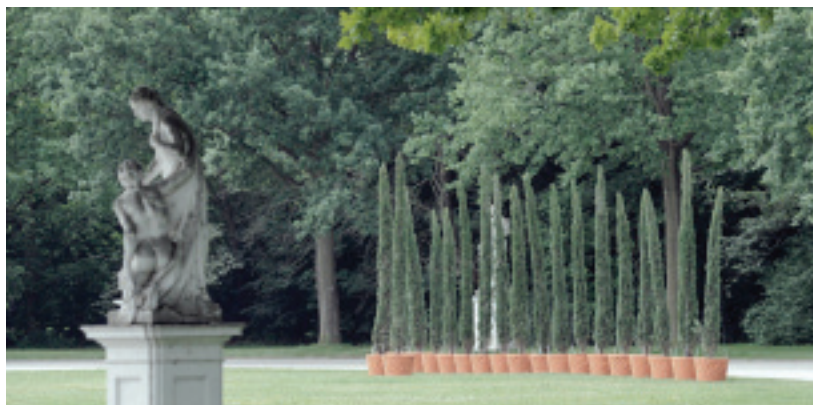


Fig. 24 María Loboda, *This work is dedicated to an emperor*, 2012.

Los objetos permanecen en nuestra memoria, condensan tiempos y espacios, se convierten en artefactos, a saber: un bastón, una silla, un tiento, varias macetas o una serie de cántaros. Cada objeto posee una historia, tienen biografía propia y curriculum de vida, así definen sus múltiples posibilidades.

De este modo, y como señala Michel de Certeau, “Charlie Chaplin multiplica las posibilidades de su bastón: hace otras cosas con la misma cosa y sobrepasa los límites que las determinaciones del objeto fijan a su utilización”, y continúa “...sólo hacen efectivas algunas posibilidades fijadas por el orden construido (va solamente por aquí, pero no por allá); por otro lado aumenta el número de posibilidades (por ejemplo, al crear atajos y rodeos) y el de las prohibiciones (por ejemplo, se prohíbe seguir caminos considerados lícitos u obligatorios)”.²⁷

El bastón de Chaplin era de caña y lo usaba como una extensión del cuerpo, con él señalaba, se balanceaba o se mantenía de pie ejerciendo sobre él una tensada curvatura. Pero también lo usaba de otras maneras, en 1914 dirige el cortometraje titulado, *That love pangs*.

El título significa punzadas de amor, que son las que se producen entre Charlie y sus rivales en el amor hacia cualquier dama. Charlie Chaplin y Chester Conklin son los rivales. Desalentado por su fracaso con las mujeres, Charlie intenta suicidarse saltando a un lago. Él usa su bastón como una extensión de sí mismo, observamos como la caña le sirve como gancho para tirar de Chester, Chaplin también utiliza la caña de bambú en acciones como limpiarse las uñas o como palillo de dientes.

27. Michel de Certeau, “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996), 110-111.



Fig. 25 y 26 Charles Chaplin y su bastón. 1914.

La pieza *Prácticas de espacio: Figuras de estilo* (Veáse Parte Práctica, Lámina 51 y 52), se desarrolla a partir de un bastón de madera. En *Prácticas de espacio: Figuras de estilo* (2014), hacemos uso del bastón de bambú, como símbolo de posibilidades y prohibiciones que actualizan el espacio.

La pieza se desarrolla a partir de un bastón de madera, como representación física que rebasa los límites del propio objeto. En el texto se puede leer como en las retóricas caminantes, los caminos de los paseantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles de asimilarse a los “giros” o “figuras de estilo”. El enunciado y lo discursivo se organiza a partir de la relación entre el lugar y el no lugar.

Otro objeto que es símbolo de posibilidades y prohibiciones que actualizan el espacio, mediante el ejercicio del tacto, esta vez, como una guía pero también como un apoyo, es el “tiento”, que ejercita el sentido del tacto, el palo que usan los ciegos como guía, el pintor lo utiliza tomándolo con la mano izquierda y haciéndolo descansar en el lienzo por uno de sus extremos, el cual remata en un perilla de cuero que sirve para el apoyo de la mano derecha.

En el estudio o taller donde trabajaba el artista Joan Miró todavía se pueden observar dos o tres tientos, hechos de caña, “manchados” de pintura y que usaba para su quehacer artístico diario. De este modo, por ejemplo imaginamos a Joan Miró y como multiplica las posibilidades de su tiento: lo usa para oras cosas y sobrepasa los límites que las determinaciones del objeto fijan a su utilización.

Así con el tiento o el bastón puedes ir por aquí, pero no por allá, puedes crear algún atajo o rodeo y se prohíbe seguir caminos considerados obligatorios, como sucede con el tiento en la pintura. *Estilos de uso. Tientos*

(veáse Parte Práctica, Lámina 53), es una pieza que se desarrolla a partir de un tiento de bambú, la longitud de la misma oscila según sea el espacio, como representación física que excede los límites del propio objeto.



Fig. 27 Tientos de Joan Miró.

También se plantea una reflexión sobre la multiplicación de los límites de una silla. *Silla #23* (veáse Parte Práctica, Lámina 54 y 55), es un elemento fabricado en bambú falso o fibra vegetal, compuesta de 23 segmentos, el objeto es desmontado y vuelto a conectar, buscando la unión y formando una línea de 32 metros de longitud aproximadamente, de menor a mayor tamaño, el dibujo es dado por cada fragmento y la forma asignada industrialmente.



Fig. 28 Silla de bambú utilizada para la pieza *Silla #23*.

Michel de Certeau describe el caminar, y su interacción con los eventos y encuentros en el camino, como un “poema largo”. La línea y el movimiento que lo hace son uno, trayectoria y proceso. Un dibujo emerge de la progresión de líneas a través del espacio, registran movimientos, flujos y cambios de dirección, siempre aleatorios.

El escritor Georges Perec escribe:

El espacio (continuación y fin):

El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y solo me deja unos cuantos pedazos informes:

Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos.²⁸

Para acabar proponemos revisar *Lloviendo a cántaros*, 2006 (veáse Parte Práctica Lámina 56). Proyecto que consta de setenta piezas de barro cocido, setenta cántaros, objetos cotidianos que se localizan como “caídos” después de la lluvia, ubicados en el patio interior de la Fundación Valentín de Madariaga. Los cántaros ya no tienen finalidad de uso, se nos muestran blandos, con formas extrañas y se hace literal la expresión, “lloviendo a cántaros”, como si hubieran caído del cielo.

Pensamos, en lo qué haces y no cómo lo haces, esta fórmula constituye la base de la ética de las relaciones. Escribía Eugenio Trías: “...esa experiencia (lógica, ética y estética) se produce... se piensa al sujeto como transcendental y como un límite del mundo”.²⁹



Fig. 29 MP&MP Rosado, *Lloviendo a cántaros*, 2006.

Las maneras de hacer en lo cotidiano, parte de la relación producción y consumo, entendido el último como acción de uso, estas formas de hacer en el interior de las estructuras por parte del usuario, hace que se produzca la ocupación y desocupación del espacio, cómo lo percibimos, de manera que se cambia y reactualiza constantemente. Somos conscientes del poder de los modos de hacer para establecer modos de ver y percibir el mundo.

28. Perec, *Especies de espacio*, 40.

29. Eugenio Trías, *La lógica del límite*, ed. Felisa Ramos (Barcelona: Destino, 1991) 369.

5.4. PARTE PRÁCTICA.



LÁMINA 44. MP&MP Rosado, *Maneras de pasar al otro I y II*, 2014 y *Resplandor*, 2014.
Serigrafía y pintura sobre tejido de hilo y cortinas, 300 x 140 cm. 2 + 7 piezas.



LÁMINA 45. MP&MP Rosado, *Maneras de pasar al otro I y II*, 2014 y *Resplandor*, 2014.
Serigrafía y pintura sobre tejido de hilo y cortinas, 300 x 140 cm. 2 + 7 piezas.



LÁMINA 46. MP&MP Rosado, *Camisas y chaquetas*, Miguel y Manuel, 2014.
Fotografías blanco y negro sobre papel somerset velvet satin, 22 x 33,11 cm. 10 piezas.

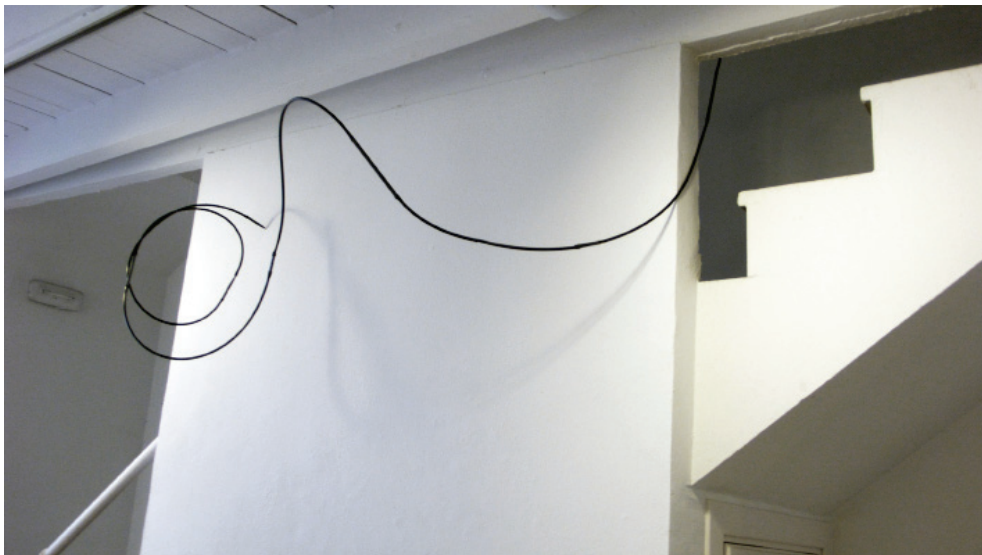


LÁMINA 47. MP&MP Rosado, *Operaciones de deslinde*, 2013.
Grafito y PVC, diámetro de 0'7 mm. Dimensiones variables.

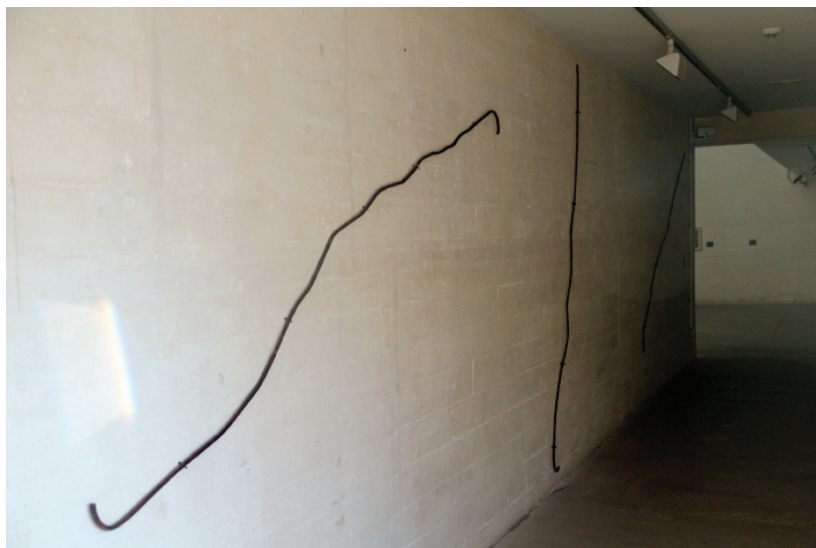
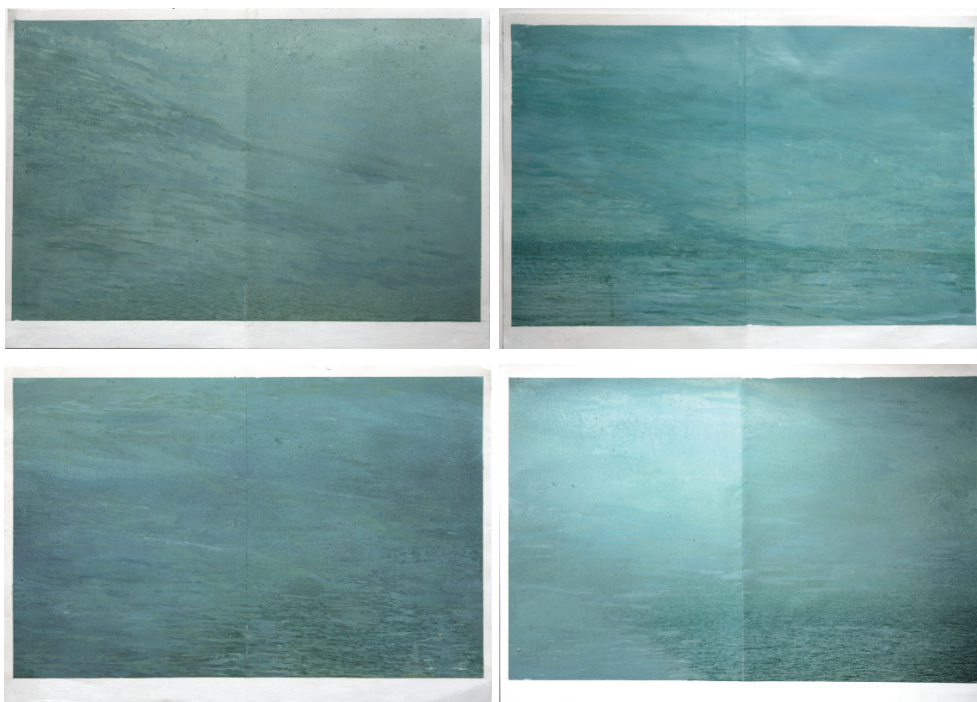


LÁMINA 48. MP&MP Rosado, *Escultura sobre fondo blanco para la celda de un solitario*. 2014.
Bambú natural, bambú falso y pintura, 363 cm. aprox. 3 piezas.



J. G. Ballard. zona de catástrofe (Barcelona, Minotauro, 1995), 81-93
 Italo Calvino, Todas las cosmicómicas (Madrid, Editorial Siruela, 2002), 38-47
 Felix González-Torres (London, Serpentine Gallery, 2000), 64
 Mario Bellatin, Salón de belleza (Barcelona, Editorial Tusquets, 2009), 25

LÁMINA 49. MP&MP Rosado, *Mapa de lugar*, 2013.
 Óleo sobre poster y libros, 40 x 57,5 cm. cada una, 10 + 10 piezas.



LÁMINA 50. MP&MP Rosado, *De cerca y de lejos*, 2014-2015.
Óleo sobre poster y foscurit sobre libros. Resina y asfalto, 135 x 260 x 10 cm. 2 piezas.

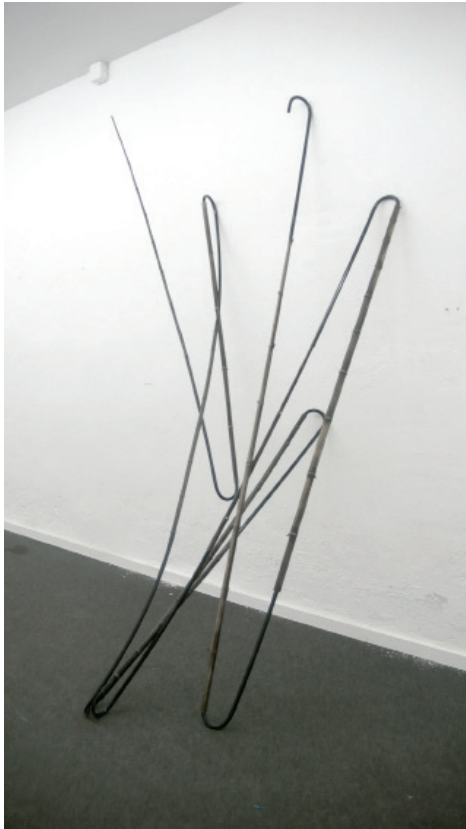


LÁMINA 51. MP&MP Rosado, *Figuras de estilo*, 2013.
Bastones de caña de bambú natural, 30 m. aprox. Medidas variables.



LÁMINA 52. MP&MP Rosado, *Figuras de estilo*, 2013.
Bastones de caña de bambú natural, 30 m. aprox. Medidas variables.

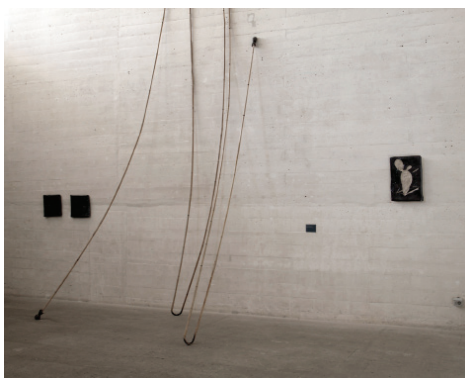
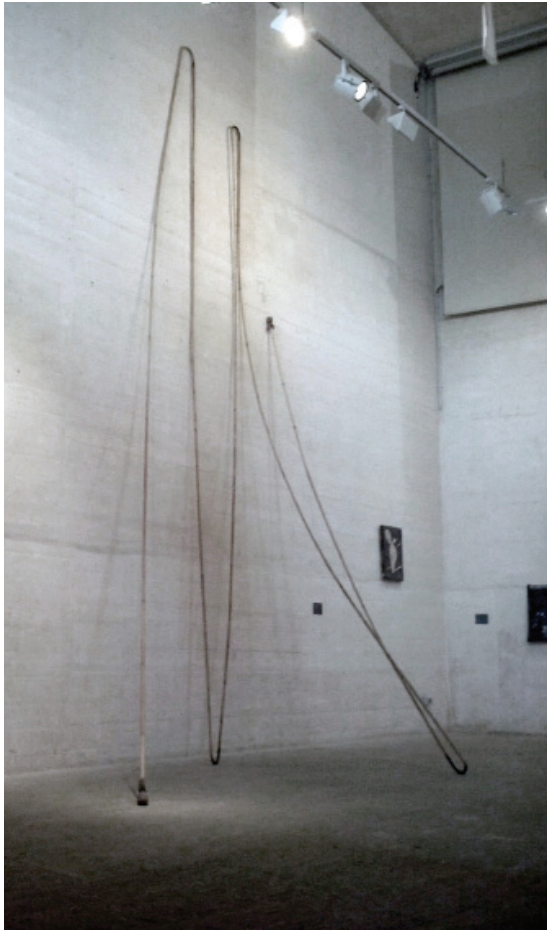


LÁMINA 53. MP&MP Rosado. *Estilos de uso. Tientos*, 2014.
Caña de bambú natural, tela y cuero, 3 m. de altura. Medidas variables.



LÁMINA 54. MP&MP Rosado, *Silla #23*, 2014.
Silla de bambú falso y cobre pintado. Medidas variables. 32 m. de longitud.

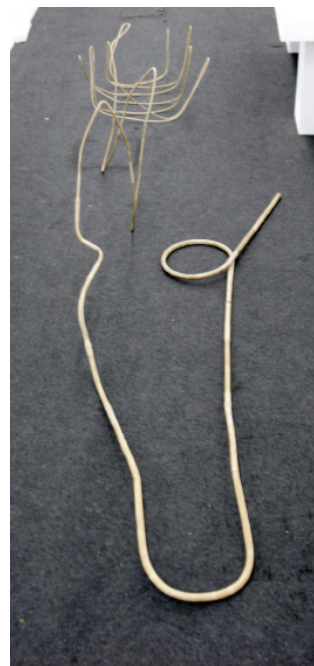
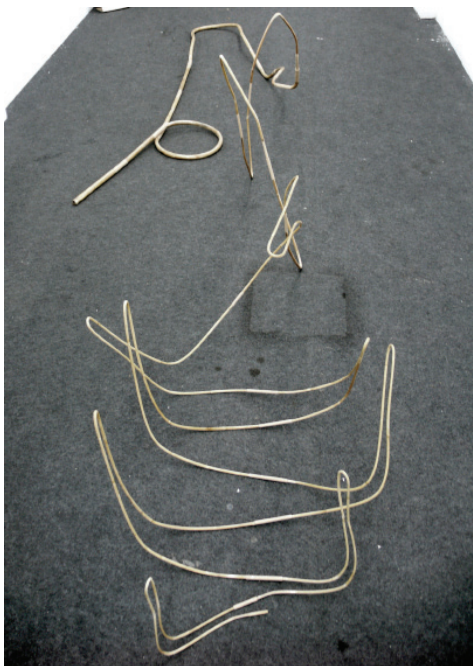


LÁMINA 55. MP&MP Rosado, *Silla #23*, 2014.
Silla de bambú falso y cobre pintado, Medidas variables. 32 m. de longitud.



LÁMINA 56. MP&MP Rosado, *Lloviendo a cántaros*, 2006.
Arcilla cocida y cera, 70 piezas. Dimensiones variables.

CONCLUSIONES de la TESIS DOCTORAL:

La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios y señales de las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo.

CONCLUSIONES de la TESIS DOCTORAL:

La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios y señales de las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo.

Durante el análisis, reflexión e investigación teórica sobre la ocupación y desocupación en el espacio, de esta tesis doctoral, hemos estudiado correspondencias e interacciones a partir de textos y documentos teóricos y prácticos. Hemos dibujado una cartografía de cómo el espacio es afectado en el devenir de la historia. El espacio material o espacio físico y el espacio histórico están presentes en el proceso de este trabajo, y se tuvieron en cuenta indicadores como el contexto del lugar y sus relaciones con lo social, lo político, lo económico, lo cultural o la ética,. En un tiempo en el que las disciplinas se han difuminado, se rompen las normas y se propone un acercamiento a otro tipo de investigaciones en donde el objetivo sea expandir conocimiento, personal y colectivo. Por una parte, a través del proceso creativo eligiendo los medios de producción percibimos la evolución de la investigación y por otra parte, sondeamos históricamente y socialmente el desarrollo y comportamiento del espacio en el arte y el pensamiento.

En el análisis realizado durante los cinco capítulos que componen esta tesis doctoral, hemos podido comprobar la importancia que toma el espacio desde un punto de vista histórico relacionándolo con la “escultura” y el arte, así como sus posibilidades de incidir en el pensamiento y el conocimiento colectivo. La investigación muestra y analiza nociones o conceptos sobre la naturaleza del arte, la construcción de propuestas artísticas como actividad o como ocupación o desocupación, que organizan o “mueven” el mundo en “espacios otros”, aceptando las múltiples posibilidades y recursos que nos ofrece, para establecer una definición actual y personal del espacio y del lugar atendiendo a lo social y a la construcción de identidades.

Durante estos capítulos incorporamos una serie de imágenes que acompañan al texto y reflejan las prácticas artísticas de algunos autores que evidencian lo expuesto. Cada capítulo se asocia a una parte práctica realizada a partir de las investigaciones y reflexiones teóricas y procesuales, de MP&MP Rosado (Miguel Pablo Rosado Garcés y Manuel Pedro Rosado Garcés). Las partes prácticas que acompañan cada capítulo visualizan, experimentan e ilustran las investigaciones, planteando cuestiones y resolviendo, o no, las mismas a través de nuevas preguntas en algunos casos.

Los cambios producidos en la historia de la escultura, y el arte en general, se generan rápidamente, los textos fundamentales no son exclusivamente provenientes de estas disciplinas, las relaciones con la filosofía, o la estética, la antropología o la sociología crean una riqueza de asociaciones que marcan los resultados de esta tesis. Algunas publicaciones han sido esenciales para la elaboración de este trabajo, por ejemplo, es capital el capítulo de Rosalind E. Krauss titulado, *La escultura en el campo expandido*, 1979, o el texto de José Luís Brea, *Ornamento y utopía*, 1996, que estudia las evoluciones de la escultura en los años 80 y 90. Los pensamientos de antropólogos y pensadores como Guy Debord, José Luís Pardo o Manuel Delgado forman junto a Eugenio Trías la base de este trabajo, también el cine, la danza o escritores de siempre, como Kafka, Walter Benjamin, Borges o Woolf, y muchos otros agentes como Mario Bellatin, fuentes que han constituido una parte fundamental de esta tesis.

El capítulo primero cartografía, por lo tanto, la escultura y el espacio donde se ubica, para ello se explican nociones como el lugar y su relación con el contexto físico e histórico, también social. Son fundamentales los trabajos de Michel de Certeau o Marc Augé para comprender estos conceptos. La ocupación es física o material pero también mental y se estructura pensando en su desocupación, con sus movimientos y mudanzas, todo ello aderezado con el discurso y la formación continua de la identidad individual y colectiva, a partir de textos de Milton Santos, Pierre Bordieu o Jürgen Habermas. En los siguientes capítulos las partes teóricas se focalizan en los “espacios otros”, discernir entre espacio interior, espacio exterior, espacio intermedio y practicar el espacio, distinguir en la clasificación, señalar las diferencias, coincidencias o relaciones que hay entre ellas, para llegar a los resultados, analizando las posibilidades de espacios mentales o sociales, de interacción y construcción del individuo y por contagio de lo colectivo, con la escultura como motor de acción.

En el segundo capítulo se analiza el espacio interior contrastando los aportes proporcionados por pensadores como Gaston Bachelard o Peter Sloterdijk, sobre el habitar primario, se estudian textos de Walter Benjamin o Walt Whitman sobre el habitar la vida, que pasa de uno a otro como la huella o la funda, también Goya y David Cronenberg o Kafka y Hans Bellmer. A continuación las prácticas desarrolladas nos ofrecieron un abanico de nuevas formas de mirar el interior. Las piezas prácticas de MP&MP Rosado como *La intimidad*, el proyecto *Profeta y ballena* o *Contengo multitudes* exponen y nos proyectan el lugar que cada uno ocupa en el espacio y las diversas maneras de pensar en las relaciones humanas.

En el tercer capítulo, nos adentramos en el espacio exterior, los documentos y datos recabados entre ellos de Goya, Daumier, Grandville o Alfred Hitchcock, entrelazados con textos de Michel de Certeau o Manuel Delgado, pensamos en la posibilidad de contemplar lo exterior desde distintos puntos de vista, por una parte el de la persona misma y por otro lado el exterior o entorno que nos vincula al espacio, no solo físico sino espacios exteriores de la psicología, pensando en Durero, Baudelaire o Susan Sontag. La práctica de este capítulo se centra en intervenciones en espacios naturales como es el caso de la pieza *Secuencia ridícula*, mostrando el exterior de la persona y del ambiente o lugar donde se ubica. O por ejemplo, *Ventanas Iluminadas*, al poner en práctica los razonamientos de Roberto Arlt o Enrique Vila-Matas. Al final de este apartado y para investigar el exterior o “mas allá”, se recurre a los árboles con formas antropomórficas y a la colección de ruinas, para que cada uno pueda recomponer una historia cualquiera.

En el cuarto capítulo, para hablar de espacio intermedio nos vamos a los extremos. En primer lugar, estar en ninguna parte, en el límite o en la nada se muestra con una serie de intervenciones o instalaciones que rastrean el lugar físico de los límites, a través de piezas como *Voz de los perros* o *Para acabar*, en la primera se refiere a la habitación y los espacios “entre” los que se divide (Bruce Nauman) y en la última un “no suelo”, en el medio de uno y otro lado, es el espacio que hay entre dos (Marcel Duchamp o Ingmar Bergman), en estas el espectador es fundamental para que “funcione” la pieza. En segundo lugar, en el limbo, ser en el límite o ser nadie, explora el muro y la percepción, al público, pero también explora al ser individual, Estas prácticas artísticas y escultóricas construyeron piezas como *Insomnio*, *Like streets dogs* o *Rain dog*, observamos en estas tres últimas un reflejo de la sociedad cambiante.

En el quinto capítulo, por fin, practicar el espacio, en este recorrido autores como Michel de Certeau, Marc Augé, Guy Debord, Walter Benjamin o Manuel Delgado, Georges Perec y Félix González-Torres nos ayudaban a construir, ocupando y desocupando, soluciones mostradas en las prácticas realizadas, como por ejemplo *Maneras de pasar al otro* y *Resplandor*, el espectador practica el espacio al igual que la pieza, quiere ser otro y pasar al otro. Practicamos el espacio multiplicando los límites en piezas como *Mapa de lugar* o *De cerca y de lejos*, contribuyendo al mapeo. Por último, usamos el espacio multiplicando los límites del objeto, como podemos observar en *Silla #23*, donde la pieza se expande y dibuja en el espacio, otro ejemplo es *Figuras de estilo*, un bastón como el de Charles Chaplin recorre y construye el espacio. El objetivo fundamental de esta tesis consistía en abordar y evidenciar los razonamientos sobre las prácticas artísticas en el campo de la

escultura, relaciones con el contexto del lugar, con el espacio social poniendo de manifiesto la identidad individual y colectiva. Las conclusiones que se derivan del trabajo de investigación que se presenta conectan entre sí los temas tratados, con sus procesos y con sus resultados. A través de la experimentación práctica, generando operaciones de acción se pone el punto de vista en la atención, el esfuerzo, la intención, la energía o el pensamiento, operaciones de la actividad humana que tienen que ver con la participación y la relación con el otro, a través de la escultura. Sin lugar a dudas este trabajo de investigación tiene como parte fundamental los intereses creativos personales, el trabajo teórico y la práctica artística como actitud. Es viajando de la teoría a la práctica como llegamos a los resultados que se exponen en esta tesis. El lugar, el espacio social y la identidad se interrelacionan con la escultura enviando mensajes al espectador o al individuo receptor.

Los procesos y procedimientos técnicos empleados han sido diversos, dependiendo de las ideas y conceptos estudiados se valoraba el medio que se tendría que usar para expresar en la práctica los trabajos, como por ejemplo la arcilla cruda o la cocida, el material natural o el material artificial o industrial, madera, papel, concha, objetos de uso cotidiano, sillas, libros, sal, cuerda, aloe vera, tejido, cortinas o bambú. Los años invertidos en la búsqueda de nuevos horizontes y diferentes formas de hacer, a través de las experiencias, han formado nuestra identidad.

La escultura y el espacio ha sido el fundamento o razón y la materia de conocimiento de nuestras prácticas. Teniendo en cuenta los resultados demostrados mediante las diferentes exposiciones, premios y publicaciones que han generado las investigaciones, pensamos que los objetivos han sido cumplidos. Consideramos que los métodos que se han seguido en esta investigación doctoral, entre la teoría y la práctica, son los adecuados para una investigación en las Bellas Artes. La metodología empleada en esta tesis doctoral, necesariamente, se yuxtapone a la que se realiza en la práctica artística contemporánea, la investigación se plantea atendiendo al pensamiento, el rigor, las ideas y su adecuación, los procesos, el trabajo y la producción y su exposición. Las relaciones, lo “relacional”, se establece en cualquier lugar, entre las posiciones sociales, las maneras de hacer y la toma de decisiones, son las elecciones que se hacen en los distintos ámbitos de cualquier práctica. Incidiendo en la repetición y la diferencia, y que existe en el espacio relacionando la percepción y la participación. Las relaciones entre individuos se ejercen expandiendo y multiplicando su coexistencia e intersubjetividad construyendo su identidad a través de las prácticas artísticas y sobre todo escultóricas, ya que afectan al entorno y a el lugar, en el espacio y en el tiempo, compartiendo el territorio. Esta construcción de identidades

se establece en acontecimientos, operaciones o acciones que se relacionan con el contexto, diverso, histórico y físico. Ese intercambio, esa suma de identidades, edifican la memoria colectiva. Michel Foucault en una conferencia dictada en 1967, de título: “Des espaces autres”, (De los espacios otros), dice: “La época actual quizá sea sobretodo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y de lo lejano de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y entreteje”.¹

Finalmente quedaría plantear cuáles pueden ser las líneas futuras de investigación. La continuación natural de este trabajo se dirige siguiendo el límite de la conocida “cinta de moebius”, en la superficie de una sola cara y un solo borde, una cinta de papel, cuyos extremos se han unido girándolos, investigar términos como la cohabitación, qué, quién, cómo y por qué se habita juntamente con otra u otras personas, animales o cosas, o la intersubjetividad, que es algo que sucede en la comunicación intelectual o afectiva entre dos o más sujetos y los objetos, y cómo todo ello afecta a las relaciones humanas y a la vida cotidiana. Elegimos qué, para qué, para quién y cómo podemos experimentar y analizar, en una continua cinta sin fin, los procesos que llevan a las decisiones tomadas y nuestra percepción crítica y ética. A este respecto queremos citar a modo de conclusión al escritor mexicano Mario Bellatin, el cual propone formas de hacer para el futuro de las prácticas artísticas desde la visión imaginativa del creador, la capacidad de inventar “espacios otros”, desde un punto de vista no solo espacial sino también mental, utilizando lenguajes nuevos, comunicando a través del arte y la escultura, siendo conscientes, sintiendo, pensando, queriendo y obrando con conocimiento de lo que hacemos, de una manera ética.

No se debe, no se puede enseñar a ser escritor. Aunque habría que recapacitar y preguntarse qué es lo que define a un escritor. Puede tener que ver con la conciencia que se tenga de lo que se está escribiendo. Con la posibilidad de leerse así mismo. Con advertir los distintos elementos que conforman su sistema de escritura.²

1. Michel Foucault, “*De los espacios otros*” (Des espaces autres), trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre de 1984.

2. Mario Bellatin, prólogo a *El arte de enseñar a escribir*, 2ª. ed. (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006), 11.

BIBLIOGRAFÍA de la TESIS DOCTORAL:

La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios y señales de las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo.

Allan Poe, Edgar. *El hombre de la multitud*. Santa Fe: El Cid, 2004. <http://0site.ebrary.com.fama.us.es/lib/unisev/reader.action?docID=10047928>.

Aliaga, Juan Vicente. "MP&MP Rosado, harder will be the fall". En *Emotion Reason*. Ed. Isabel Carlos. Sídney: Biennale of Sydney, 2004.

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Los duendes de Sevilla*. 1ª ed. Madrid: Sociedad general española de librería, 1929.

Andújar Pérez, Javier. "El refugio está en la calle. Entrevista a Javier Pérez Andújar". *Public Space.org*, iniciativa del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. <http://www.publicspace.org/es/post/el-refugio-esta-en-la-calle>.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Trad. de Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós, 2011.

Aristóteles. *Arte poética*. Santa Fe, Argentina: El Cid Editor, 2009. ProQuest ebrary. Web. 15 junio 2015.

Arlt, Roberto. "Ventanas Iluminadas". En *Aguas porteñas*. Buenos Aires: Lozada, 1998.

Augé, Marc. "De los lugares a los no lugares". En *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Trad. de Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1993.

Bachelard, Gaston. "La concha". En *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Chapurcin, 140-170. México: Fondo de cultura económica, 2005.

— "El complejo Jonás". En *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Trad. de Rafael Segovia. México: Fondo de cultura económica, 2006.

— "La casa natal y la casa onírica". En *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Trad. de Rafael Segovia. México: Fondo de cultura económica, 2006.

Badía, Montse. "MP&MP Rosado. Cintas de Moebius". En *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*. Coord. de Elena Sacchetti, 52-66. Sevilla: Fundación Pública Centro de Estudios Andaluces, 2010.

Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor, 2001.

Bellatin, Mario. Prólogo a *El arte de enseñar a escribir*. 2ª ed. México: Fondo de cultura económica, 2006.

Benjamin, Walter. "El autor como productor". En *Obras II*, vol. 2. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Trad. de Jorge Navarro Pérez, 297-315. Madrid: Abada, 2009.

_ "Sobre el concepto de historiar". En *Obras I*, vol. 2. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2008.

_ *Libro de los Pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Luís Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. 3ª ed. Madrid: Akal, 2005. Véase especialmente los capítulos "El flâneur" y "El interior, la huella".

_ *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003.

Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. Vol. 1. Trad. de Juan Almela. 15ª ed. Madrid: Siglo XXI, 1989.

Berger, John. *King*. Trad. de Pilar Vázquez. Madrid: Santillana, 2000.

Blake, William. *Libros proféticos* 1. Trad. de Bernardo Santano. Vilahür, Girona: Atalanta, 2013.

Bolaño, Roberto. *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado, 2006. Véase especialmente el capítulo "Ni crudo ni cocido".

Borges, Jorge Luís. "Del rigor en la ciencia". En *El hacedor*, 137. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.

_ "Valéry como símbolo". En *Otras inquisiciones*, 114-117. Salamanca: Alianza, 1997.

Bourdieu, Pierre. "El espacio social y la génesis de las clases". En *Sociología y cultura*. Trad. de Martha Pou, 27-55. México: Grijalbo, 1990.

Bourriaud, Nicolas. "El arte de los años 90". En *Estética relacional*. Trad. de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Ed. de Fabián Lebenglik. 2ª ed., 27-47. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_ *Postproducción*. Trad. de Silvio Mattoni. Ed. de Fabián Lebenglik. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

Brea, José Luis. "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90". *Arte. Proyectos e ideas* 4, (1996) : 13-30.

Buchloh, Benjamin H. D. "Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana". En *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Trad. de Francisco Fenton, Jaime Flórez, Pura López Colomé, Isabelle Marmasse, Pablo Soler Frost y Ann Temkin, 33-47. México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005.

Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Trad. de Ana Saéz Hidalgo. Madrid: Alianza, 2006.

Camarero, Jesús. "Escribir y leer el espacio". En *Especies de espacio*, 9-19. Barcelona: Montesinos, 2006.

Camnitzer, Luís. "La enseñanza del arte como fraude". *Esfera pública* (blog). <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.

Clot, Manel. "Miedo escénico (y un imposible reflejo)". En *MP&MP Rosado*. Ed. Galería Pepe Cobo. Sevilla: Galería Pepe Cobo, 2002. Catálogo de exposición.

Coetzee, J. M. *Foe*. Trad. de Alejandro García Reyes. Barcelona: Mondadori, 2004.

Cortázar, Julio. *La casa tomada*. Barcelona: Minotauro, 1993.

De Certeau, Michel. "Historias de cuerpos: entrevista con Michel de Certeau" Por George Vigarello. Trad. de Alejandro Pescador. *Historia y Gráfica*, julio-diciembre 1997, <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es/2010/07/michel-decerteau-historias-de-cuerpos.html>. Originalmente publicado como "Histoires des corps. Entretien avec Michel de Certeau". *Esprit* (février 1982): 179-90, www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=1931&folder=0.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Ed. de Luce Giard. Trad. de Alejandro Pescador. México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996. Véase especialmente el capítulo “Andares de la ciudad”.

Debord, Guy. “Teoría de la deriva”. En *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Ed. de Libero Andreotti y Xabier Costa. Trad. de Carles Muro, 22-27. Barcelona: MACBA/ACTAR, 1996.

_ *La sociedad del espectáculo*. Trad. de José Luís Pardo, 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2002.

Del Valle-Inclán, Ramón. *Luces de bohemia*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Austral, 1999. Escena duodécima, <https://ciervalengua.files.wordpress.com/2011/10/valle-inclan-ramon-luces-de-bohemia.pdf>.

Delgado, Manuel. *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.1999.

Duque, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.

Duras, Margerite. *Escribir*. Trad. de Ana María Moix. Barcelona: Tusquets, 2009.

Ferrant, Ángel. “Esculturas de objetos hallados”. En *Todo se parece a algo*. La balsa de la medusa 87. Ed. Javier Arnaldo y Olga Fernández. Madrid: Visor, 1997.

Foster, Hal. “Este funeral es para el cadáver equivocado”. En *Diseño y delito*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, 123-143. Madrid: Akal, 2004.

_ “Una parte que falta”. En *Dioses prostéticos*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, 362-373. Madrid: Akal, 2008.

Foucault, Michel. “*De los espacios otros*” (Des espaces autres). Trad. de Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre de 1984.

Garcés, Marina. “La ciudad tiene algo de prisión cuando no se acaba nunca”, *Public Space.org*, iniciativa del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, <http://www.publicspace.org/es/post/la-ciudad-tiene-algo-de-prision-cuando-nose-acaba-nunca>.

- García Cortés, José Miguel. *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Gálvez, María Auxiliadora. "Torres Blancas". *Revista Minerva* 7 (2008): 18-19.
- Georges, Perec. *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*. Trad. de Menene Gras Balaguer. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2008.
- González Iglesias, Juan Antonio. "Apología de los melancólicos". En *Un ángulo me basta*, 65. Madrid: Visor, 2002.
- González-Torres, Félix citado por Andrea Rosen, "Untitled (The Neverendig Portrait)", en *Félix Gonzalez-Torres*, ed. Dietmar Elger (Stuttgart: Hatje Cantz, 1997), 52. (Traducción del autor).
- Guasch, Anna María. "Darle vida al cuerpo". Reseña de Limbo, exposición de MP & MP Rosado. Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona. *ABC de las artes y las letras*. nº 694, 21 de mayo de 2005, 42-43.
- Habermas, Jürgen. "Estructuras sociales de la publicidad". En *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Trad. de Antonio Doménech. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Heidegger, Martin. "El arte y el espacio". En *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio y el arte y el espacio*. Trad. de Mercedes Sarabia. Ed. Pedro Manterola Armisen y cátedra Jorge Oteiza, 113-137. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza -Universidad Pública de Navarra, 2003.
- "Construir, habitar, pensar". En *Chillida - Heidegger - Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica de siglo XX*. Uztaila-Iraila: Universidad del País Vasco, 1990.
- Herreros, Juan y Antoni Muntadas. "Desvelar lo público". *CIRCO*, n.º 123 (2004). 2-15.
- Kafka, Franz. *Narraciones y otros escritos*. Vol. 3 de *Obras completas*. Ed. de Jordi Llovet. Trad. de Adan Kovacsics, Joan Parra y Juan José del Solar. 4 vols. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de lectores, 2003.
- *La metamorfosis*. Trad. de Juan José del Solar. Il. de Charris, Ana Juan, MP&MP Rosado, Gino Rubert y Fernando Vicente. Barcelona: Círculo de Lectores. 2014.

Kelley, Mike. "A new introduction to the uncanny". En *The uncanny*. Ed. Christoph Grunenberg, 9-12. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004. Contemporáneo a la exposición del mismo título, celebrada en los centros de arte Tate Liverpool y Museum Moderner KunstStifung Ludwig, Viena.

Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Trad. de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza, 1996. Véase especialmente el capítulo "La escultura en el campo expandido" y "Notas sobre el índice 1".

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Trad. de Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing, 2013.

Maderuelo, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.

— *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.

Marchán Fiz, Simón. Introducción a *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. 10ª ed. Madrid: Akal, 2010.

Marrero Guillamón, Isaac. "La producción del espacio público". (con)textos. *Revista d'antropologia i investigació social*, nº1 (mayo 2008): 74-90, <http://www.raco.cat/index.php/contextos/article/view/123138/170909>.

Martín, Alberto. "El Vértigo de la caída". En *MP&MP Rosado. Dibujos*, 5-7. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

Melville, Herman. "Bartleby el escribiente". En *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luís Pardo*. Trad. de José Manuel Benítez Ariza, 11-56. 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2005.

— "Jonás, considerado históricamente". En *Moby Dick*. Trad. de José María Valverde. 407-408. Barcelona: Planeta, 2005.

Merleau-Ponty, Maurice. "El espacio vivido". En *Fenomenología de la percepción*. Trad. de Jem Cabanes, 295-312. 3ª ed. Barcelona: Península, 1994.

Molina Foix, Vicente. "Toda la provocación oculta en un retrato". *El país semanal*, 9 de noviembre de 2008, http://elpais.com/diario/2008/11/09/eps/1226215609_850215.html.

Montes, Javier. "MP&MP Rosado: Muros, Paredes". En *MP&MP Rosado*, 15-21. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura 2005, 2010. Contemporáneo a la exposición *Para acabar*, celebrada en el centro de arte Domus Artium de Salamanca.

— "Ruinas al revés". En *MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*, 4-11. Sevilla: Cajasol, 2010. Contemporáneo a la exposición del mismo título en el museo de Cádiz.

Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. Trad. de Feliu Formosa y Pedro Madrigal. Ed. de Pedro Madrigal. Barcelona: Seix Barral, 2006.

Notas a *La transformación*. En *Narraciones y otros escritos*. Vol. 3 de *Obras completas*. Por Franz Kafka. Ed. de Jordi Llovet. Trad. de Adan Kovacsics, Joan Parra y Juan José del Solar, 4 vols. (Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de lectores, 2003).

Nogués Pedregal, Antonio Miguel. "El ritual como proceso", academia.edu, acceso el 4 de marzo de 2015, http://www.academia.edu/1920561/El_ritual_como_proceso.

Olivares, Rosa. "Yo soy el otro". *EXIT, imagen y cultura*, nº 7 (2002): 9.

Orozco, Gabriel. "Benjamin H. D. Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York, 1998". En *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Trad. de Francisco Fenton, Jaime Flórez, Pura López Colomé, Isabelle Marmasse, Pablo Soler Frost y Ann Temkin. México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005.

Oteiza, Jorge. *QUOUSQUE TANDEM...!. Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*. 4ª ed. Zarautz: Hórdago, 1983.

Pardo, José Luís. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 1996.

Perán, Martí. "La tercera encrucijada (telegrama de arte público)". En le web de Martí Perán. <http://www.martiperan.net/print.php?id=37>.

- “Maneras de hacer mapas”. *REVISTARQUIS* 2, nº 4 (2013), <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/12301>.
- Perec, Georges. *Especies de espacio*. Trad. de Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2006.
- Ramírez, Eduardo. “La publicación y su campo expandido: El caso Documenta 12 magazine”. *Salon Kritik*, (24 de abril de 2008), http://salonkritik.net/06-07/2008/04/la_publicacion_y_su_campo_expa_1.php.
- Rosado, MP&MP. “MP&MP Rosado conversan con Manuela Villa”. Por Manuela Villa. En *11 artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica sitio específico*, 136-147. Madrid: Matadero, 2011.
- Rueda, Juan Francisco. “Acarreando identidades”, *Málaga Hoy*, 24 de octubre de 2011.
- Santos, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. Trad. de Gloria María Vargas López de Mesa. Barcelona: Oikos-tau, 1996.
- Searle, Adrian. “Miró, una fina línea”, reseña de la exposición *Joan Miró. La escalera de la evasión*, Fundación Miró de Barcelona. *ABC de las artes y las letras*, nº 694, 07 de noviembre de 2011, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Miro-una-fina-linea/29844>.
- Searle, Adrian. “La pérdida de Pepe Espaliú”, *Acción Paralela*, nº 3, <http://www.accpa.org/numero1/searle.htm>.
- Seibald, W. G. *Los anillos de Saturno*. Trad. de Carmen Gómez García y Georg Pichler. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Sharr, Adam. *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili. 2009.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas I. Burbujas*. Trad. de Isidoro Reguera. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2003. Véase especialmente el capítulo “Reflexión previa: Pensar el espacio interior”.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas 3. Espumas*. Trad. de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2006.

Smithson, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Trad. de Harri Smith. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Sontag, Susan. *Bajo el signo de saturno*. Trad. de Juan Utrilla Trejo. Ed. de Aurelio Major. Barcelona: Mondadori, 2007.

_ *El amante del volcán*. Trad. de Marta Passarrodoná. 2ª ed. Madrid: Alfaguara, 1995.

Steyerl, Hito. "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life". *e-flux*, nº 30 (2011). <http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/>.

Stoichita, Victor I. y Anna María Coderech. *Breve historia de la sombra*. Trad. de Anna María Coderech. Madrid: Siruela, 1999.

_ *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Trad. de Anna María Coderech. Madrid: Siruela, 2000. Véase especialmente el capítulo "Caída en la caída".

Tomkins, Calvin. *Duchamp*. Trad. de Mónica Martín Berdagué. Barcelona: Anagrama, 2006.

Torres, David G. y Miguel Von Haffe. "Una conversación sobre viaje, contexto e intensidad". En *En el principio fue el viaje*. 28 Bienal de Pontevedra, 29. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 2004. Contemporáneo a la exposición del mismo título, celebrada en el Instituto Valle-Inclán. Pontevedra.

Tournier, Michel. *El espejo de las ideas*. Trad. de L.M. Todó. Barcelona: Acantilado, 2000.

Tournier, Michel. *Viernes o los limbos del pacífico*. Trad. de Lourdes Ortiz. 8ª ed. Madrid: Alfaguara, 2004.

Trías, Eugenio. *La lógica del límite*. Ed. de Felisa Ramos. Barcelona: Destino, 1991.

Turner, Víctor W. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Trad. de Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus, 1988.

Valery, Paul. "La conquista de la ubicuidad". En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003. Originalmente publicado como "La conquête de l'ubiquité". En *Pièces sur l'art*. T. 2 de *Oeuvres*. París: La pléiade, 1960.

Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Trad. de Juan Aranzadi. Madrid: Alianza. 2008.

Vila-Matas, Enrique. "Ventanas Iluminadas". En *Aunque no entendamos nada*. Ed. de J. C. Saéz, 35-37. Santiago de Chile: Comunicaciones No-reste, 2003.

Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. 6ª ed. Barcelona: Anagrama, 2004.

Vives, Marina. "¿Arte y res pública, o arte en res pública?". *El máster de arte actual* (blog). <http://www.masterarteactual.net/spip.php?article146>.

Whitman, Walt. "Cantos de mi mismo". En *Hojas de hierba*. Trad. y ed. de Francisco Alexander. Madrid: Visor, 2009.

Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Trad. de María Cóndor Orduña. Il. de MP&MP Rosado. Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2008.

Woolf, Virginia. *Las olas*. Trad. de Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 2000.

RESULTADOS vinculados a la TESIS DOCTORAL:

La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios y señales de las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo.

RESULTADOS vinculados a la TESIS DOCTORAL:

La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios y señales de las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo.

BECAS, AYUDAS, ESTANCIAS, PREMIOS Y DIVULGACIONES:

2014 Libro ilustrado por MP&MP Rosado para Círculo de Lectores.
Ilustración de La metamorfosis. Franz Kafka. Barcelona: Círculo de Lectores.

“Sculpture Network. Experience Andalucía”. Encuentro, Conferencia. Sevilla.

“Without contraries is no progression”. Propuesta de proyecto colectivo. El Butrón. Sevilla.

2013 Premio BIENAL Pilar Juncosa & Sotheby’s. Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca.

VI Premio Unia de Pintura. Sede Iberoamericana de La Rábida. Huelva.

2012 VI Premio Iberoamericano Cortes de Cádiz de Creación Artística Contemporánea “Juan Luis Vasallo”. Ayuntamiento de Cádiz.

2011 Ayuda para la promoción del arte contemporáneo español. Ministerio de Cultura.

Talleres de Creación Actual. “contengo multitudes... MP&MP Rosado”. Scarpia. X Jornadas de intervención artística en el espacio natural y urbano”. El Carpio, Córdoba.

“...contengo multitudes. MP&MP Rosado. Conferencia presentada en las XVIII Jornadas de Arte Contemporáneo. Real Maestranza de Caballería. Departamento de Historia del arte. Facultad de Geografía e Historia.

“Vis a vis. MP&MP Rosado”. *Conferencia presentada en el ciclo Desmemoria e irreverencias en el arte actual*.
Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia.
Junta de Andalucía. Sevilla.

2010 “Las fantasías del doble”, Montes, Javier y MP&MP Rosado.
Conferencia presentada en el curso *Transformaciones. arte y estética desde 1960. Sevilla o la difícil modernidad*. CAAC. Sevilla.

“El uso de la tercera persona. MP&MP Rosado”. Ponencia
presentada en el Master, *Idea y producción*. Facultad de Bellas
Artes. Universidad de Sevilla.

V Concurso Internacional de creación contemporánea sobre la
memoria de Andalucía. “Imagenera”. Junta de Andalucía.
Consejería de Presidencia. (Accesit).

“Mirar hacia dentro”. Conferencia del ciclo.
Fuego cruzado/fuego amigo. CAC Málaga.

“Creación artística y espacio natural”. Conferencia dentro de las
II Jornadas de Naturaleza y Arte. Fundación Valentín
de Madariaga. Corporación MP. Sevilla.

VII Becas “Colección CAM de Artes Plásticas” (2009-2010).
Alicante.

2009 XVI Becas “Artes Plásticas Fundación Marcelino Botín”
(2008-2009). Santander. Con el proyecto *Melancolía I y II*.

IV Premio “Iniciarte”. Programa de Apoyo a la Creación
Artística Contemporánea de la Consejería de Cultura.
Junta de Andalucía.

Eutopía09. Festival internacional de creación contemporánea.
“Conversaciones en la Azotea: MP&MP Rosado”.
Instituto Andaluz de Juventud. (Casa de Adarve). Córdoba.

Alcances 09. 41 Muestra de cine iberoamericano.
Mesa redonda. “El Lenguaje Audiovisual en la creación
contemporánea.” Cádiz.

2008 Libro ilustrado por MP&MP Rosado para Galaxia-Gutenberg /
Círculo de Lectores, *“El retrato de Dorian Gray”* de Oscar Wilde.
Ilustración de *“El retrato de Dorian Gray”*. Oscar Wilde. Barcelona:
Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2008.

“La fuerza de la creación”. Conferencia dentro de los XIII Cursos
Internacionales de Otoño de la Universidad de Cádiz en Algeciras.

V Premio “ARCO 2008 Comunidad de Madrid para Jóvenes
Artistas”. ARCO 2008. Madrid.

2007 Nuevas propuestas en el Arte Contemporáneo, Seminario de Arte
Contemporáneo. 58º Edición de los Cursos de Verano.
Universidad de Cádiz

2006 Estancia en “International Studio & Curatorial Program”, (ISCP),
Nueva York, con el apoyo de la oficina de Creación Artística.
Iniciarte. Junta de Andalucía.

VII Premios “El Público” de Canal Sur Radio.

2005 “Limbo”. Conferencia. Facultad de Bellas Artes. Barcelona.

2004 “Indisciplinas: Artes y Políticas del Cuerpo”. Ponencia en los
Cursos de Verano del Escorial, dirigida por José A. Sánchez.
Universidad de Castilla-La Mancha. El Escorial. Madrid.

“Limbo”. Conferencia en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca. Departamento. de
Historia del Arte.

2002/3 Beca The Pollock-Krasner Foundation. New York.

2002 Premio “Pilar Juncosa i Sotheby’s”. Fundación Pilar i Joan
Miró de Mallorca. Mención Especial.

2001 Certamen Andaluz de Artes Plásticas, 2001. Adquisición.
Instituto Andaluz de la Juventud.

2000/1 Ayudas a la Creación Artística Contemporánea. Consejería de
Cultura, Junta de Andalucía. Ayudas a la producción y estancia en
Nueva York.

Ayuda "Frontera Sur. Iconos". Estancia en Nueva York, Diputación Provincial de Cádiz.

1995/6 Beca "Daniel Vázquez Díaz" Creación e Investigación.
Diputación Provincial de Huelva.

1994/5 Beca "Erasmus Lingua-Accion II". Facultad de Bellas Artes de Atenas. (School of Fine Arts, Athens).

PUBLICACIONES

2013 *MP&MP Rosado. De lo de dentro y de lo de fuera.*
Huelva: Diputación de Huelva. Catálogo de exposición del mismo nombre en el Museo de Huelva.

2012 *MP&MP Rosado. Contengo Multitudes...*
Proyectos de Artistas. Exit Express.

2011 Badia, Montse. "MP&MP Rosado. Cintas de Moebius". En *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte andaluz*.
Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía.

2010 Montes, Javier, "MP&MP Rosado. Ruinas al revés".
Del Río. Francisco, "MP&MP Rosado. Vestigios-Lecturas".
En *Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*.
Sevilla: Cajasol. Catálogo de exposición en el Museo de Cádiz.

2009 Martín, Alberto, "El Vértigo de la caída" En *Dibujos. MP & MP Rosado*. En Salamanca: Universidad de Salamanca. Catálogo.

2008 Rosado, MP&MP, ilustrador. *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Iustrado por MP&MP Rosado. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Penelas, Seve, "100 Artistas Españoles". *Exit Publicaciones*.
Madrid: Rosa Olivares y Asociados.

2005 Panera, Javier, "El terror de los signos inciertos".
Montes, Javier, "MP & MP: MUROS, PAREDES". En

MP&MP Rosado. Salamanca: Domus Artium.

- 2004** Aliaga, Juan Vicente. "Más dura será la caída. Unas notas sobre MP & MP Rosado". En *Emotion Reason*. Ed. Isabel Carlos. Sidney: *Bienal de Sidney*.
- 2003** Aliaga, Juan Vicente. "Más dura será la caída. Unas notas sobre MP & MP Rosado". En *Nuevos proyectos*. Vejer de la Frontera. Cádiz: Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo.
- 2002** Clot, Manel, "Miedo escénico (y un imposible reflejo)". En *MP&MP Rosado. La intimidad*. Sevilla, Galería Pepe Cobo.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2014** *Vea usted, aquí estaba...* Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca. Palma de Mallorca

DUO. Espacio de Creación Contemporánea. Cádiz

MP&MP Rosado en ESTAMPA. Alarcón Criado Galería. Matadero. Madrid.

MP&MP Rosado. Alarcón Criado Galería. En Pareidolie. The Marseille Contemporary. Drawing Fair. Chateau de servieres. Boulevard Boisson. Marseille.

- 2013** *Estructura Espacial Original*. Alarcón Criado Galería. Sevilla.

- 2012** *De lo de dentro y de lo de fuera*. Museo de Huelva. Diputación de Huelva. Huelva.

...Uso externo, uso interno. Olivier Houg Gallery, Lyon.

- 2011** *Contengo multitudes...* Galería Alfredo Viñas. Málaga.

- 2010** *Imagen*. Sala Cajasol. Sevilla.

Sótano-Gabinete. Casal Sollerich. Espai Quatre. Palma de Mallorca.

Cuarto-Gabinete. Abierto X Obras. Matadero-Madrid. Madrid.

2009 *El retrato de Dorian Gray*. Biblioteca Pública de Zamora.

Ruines non romantiques. Galerie Olivier Houg. Lyon.

Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón.
Museo de Cádiz. Organiza Obra Social Cajasol. Cádiz.

Trasfábula. Universidad de Salamanca. Hospedería de Fonseca.

Cambio de aceite. Pepe Cobo & Cía. Madrid.

2008 Ilustraciones originales para la edición “El retrato de Dorian Gray”,
de Oscar Wilde. Centro Cultural Fundación Círculo de Lectores en
Barcelona. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

De profundis. Federico Luger Gallery, Milan. Italia.

Spleen. Galería Pepe Cobo, Madrid.

2006 *Callejón del gato*. Museo de arte de Zapopan. MAZ.
Feria Internacional del Libro. Guadalajara, México.

Desajustes. Galería Pepe Cobo, Madrid.

2005 *Ventanas Iluminadas*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
Sevilla.

Outsiders. Centro de arte La BF15. Colaboran Instituto Cervantes y
Galerie Olivier Houg. Lyon.

Para acabar. DA2, Domus Artium 2002. Salamanca.

Limbo, Centro de Arte de Santa Mónica, CASM. Barcelona.

2004 *Trabajos Verticales*, Galería Pepe Cobo. Sevilla.

Workroom, Galería Quadrado Azul. Porto. Portugal.

2002 *La intimidad*. Galería Pepe Cobo. Sevilla.

2001 *Los Meteoros*. ARCO. Project Rooms. Galería Pepe Cobo.

2000 *MP&MP Rosado*. Galería Pepe Cobo. Sevilla.

1998 *Portátil*. Sala Rivadavia. Fundación Provincial de Cultura.
Diputación de Cádiz.

Recreo, Galería Buades, Madrid.

Gran Sombra Verde, Galería Magda Belloti. Algeciras.

1997 *Fósiles*, Galería Fernando Serrano. Moguer, Huelva.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2014 “Construyendo una colección”. DKV Seguros.
Castillo de San Romualdo. San Fernando, Cádiz.

“Neighbours II / Vecinos II”. -
CAC Centro de Arte Contemporáneo Málaga. Málaga.

“Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert d’Arts Visuals 2014”.
Casal Solleric. Palma de Mallorca.

“1+X= Grupos, equipos y colectivos”.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC). Sevilla.

“Narrativas en la imagen”. CaixaForum Zaragoza.
Colección “la Caixa”. Zaragoza.

“Lo real maravilloso”. Arte contemporáneo español y
latinoamericano de la colección MUSAC. Museum of
Contemporary Art Tokyo. Japón.

“Res no s’atura”. Col·leccions Josep Suñol i Centre d’art La Panera.
Fundació Suñol. Barcelona.

“Res no s’atura”. Centre d’art La Panera. Lleida.
“1+X= Grupos, equipos y colectivos”. Centro Arte Contemporáneo
(CAC). Vélez. Málaga.

- 2013** “Itinerarios de una colección”. Fundación Coca-Cola.
Casino de la exposición. Sevilla.
- “5 años”. Centro de Arte 2 de mayo (CA2M). Móstoles, Madrid.
- “Neighbours”. CAC Málaga. Málaga.
- “Growning Up”. Galería Miguel Marcos. Barcelona.
- 2012** “Alicia Winters Galería”. Alicia Winters Galería. Arnherm.
Países Bajos.
- “Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert d’Arts Visuals 2011”.
Casal Solleric. Palma de Mallorca.
- 2011** “A las ciudades se las conoce, como a las personas, en el andar.”
Centro andaluz de arte contemporáneo (CAAC). Sevilla.
- “Falso Paisaje”. Galería Mecánica. Sevilla.
- “Relatos encadenados”. Centro La Panera. Lleida.
- “Colección CAM de Arte Contemporáneo”. Sala Municipal de
Exposiciones de la Lonja del Pescado de Alicante. Alicante.
- “Doble Figura. Cuatro intervenciones sobre la figuración y la
dualidad en el arte actual”. Scarpia. X Jornadas de intervención
artística en el espacio natural y urbano. El Carpio, Córdoba.
- “Colección III”. CA2M. Centro de arte dos de mayo.
Móstoles, Madrid.
- “Cómplices de futuro”. Colección fundación Coca Cola.
Centro de Arte de Alcobendas. Alcobendas, Madrid.
- “Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert d’Arts Visuals 2010”.
Casal Solleric. Palma de Mallorca.
- “WeArtCádiz”. Taidemuseo. Museo de arte de Riihimäki. Riihimäki.
Finlandia.
- 2010** “Sevilla, ozú qué caló!”. Galería Fúcares. Almagro, Ciudad Real.

“After Post (más allá de la fotografía)”. Espacio Iniciararte.
Iglesia de Santa Lucía. Sevilla.

“Ordinary work”. Galleria 42. Módena.

“Woodworms”. Kim Dorland/MP & MP Rosado.
SPAZIO CABINET. Milán.

“ITINERARIOS 2009/10”. XVI Convocatoria Becas Artes Plásticas
Fundación Marcelino Botín (2008/2009). Santander.

2009 “Huésped”. Colección MUSAC en Rosario. (Argentina).

“Huésped”. Colección Musac en el MNBA -
Museo Nacional de Bellas Artes. (MNBA). Buenos Aires.

“Mi Vida. From Heaven to Hell. Life experiences in art from
MUSAC Collection (Mi Vida. Experiencias de vida en la
Colección MUSAC)”. Mucsarnok/Kunsthalle, Budapest.

“El pensamiento en la boca”. Sala Chicarreros. Cajasol. Sevilla.

2008 “Levantamiento. Libertad y ciudadanía”.
Centro de Arte dos de Mayo. Móstoles, Madrid.

“Doméstico 2008. Uno más uno multitud”. Madrid.

“Interficie”. Centre D’art La Panera. Lérida.

“España. Arte Spagnola 1957-2007”. Palazzo Sant’Elia.
Palermo, Italia. Organiza Instituto Cervantes.

“Parangolé. Fragments from the 90’s: Brazil, Portugal, Spain”.
Museo Patio Herreriano. Valladolid.

“Adquisiciones 2008”. Colección de la Fundación Coca-Cola. DA2,
Domus Artium 2002. Salamanca.

“Mixed Emotions”. DA2, Domus Artium 2002. Salamanca.

2007 “Below The Light”. Federico Luger Gallery. Milan.
“El pensamiento en la boca”. Cajasol. Jerez.

“Planes Futuros. Arte español de los 2000”. Baluarte de Iruñea. Pamplona, Navarra.

“Existencias”. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. León.

“Utopías Cotidianas 1”. (Organiza Centre d’Art la Panera, Lleida.) Centrale Électrique. Bruselas.

“Repertorios Fotográficos en Andalucía. Atributos urbanos 07”. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. CAAC. Sevilla y el Instituto Cervantes de Pekín. Pekín, China.

“Colección de Arte Contemporáneo 3 del Ayuntamiento de Lleida”. Centre d’Art la Panera. Lérida.

“Beyond Sensation”. Guernsey Museum and Art Gallery. Guernsey, Reino Unido.

2006 “Drawing Room”. Newman Popiashvili Gallery. New York.

“Lo desacogedor”. Lo desacogedor. Escenas fantasmas en la sociedad global (BIACS 2). Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y Reales Atarazanas. Sevilla.

“Untitled”. Ellipse Foundation Arte Contemporáneo. Cascais, Portugal

“Enlaces+2”. Últimas adquisiciones. Museo Patio Herreriano. Valladolid.

“Colección 2006”. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Isla de la Cartuja. Sevilla.

“¡Viva Pintura! Aktuelle Positionen spanischer Malerei”. Hangar-7 GmbH & Co KG. Salzburgo, Austria.

“Voz de los perros”. 16 proyectos de Arte Español . ARCO’06.

“5ª Bienal de Arte Leandre Cristòfol”. Centre d’Art La Panera. Lérida

2005 “Barrocos y Neobarrocos. El Infierno de lo Bello”. DA2, Domus Artium 2002. Salamanca.

“Dual. Tránsitos y cruces por la historia del arte”. Centre d’Art La Panera. Museo Diocesà i comarcal de Lleida. Església de Sant Martí. Lleida.

“Opening”. Galería Paolo Maria Deanesi. Trento. Italia.

“Ascenseur pour Rio”. Fonds Régional d’art contemporain de Bourgogne (FRAC). Dijon.

2004 “Futureways”, De Vlesshal. Middelburg, Holanda.

“On Reason and Emotion”. Bienal de Sidney. Festival Internacional de Arte Contemporáneo, Art Gallery of New South Wales, Museum of Contemporary Art-MCA y Royal Botanic Gardens.

“En el principio era el viaje”, XXVIII Bienal de Arte Contemporáneo de Pontevedra.

“In ictu oculi”. Galería Pepe Cobo. Sevilla.

2003 “De Col·lecció: Tres”. Galería Sicart. Barcelona

2002 “Nuevos Proyectos , New Projects”. Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo. (NMAC). Fundación NMAC, Montenmedio Arte Contemporáneo, Vejer de la Frontera, Cádiz.

“Figuraciones. Arte civil, magicismos, espacios de frontera”. Espacio para el arte de Caja Madrid. Barcelona.

2001 “Situaciones”. Facultad de Bellas Artes (UCLM). Cuenca.

“Figuraciones de Sevilla. Horizonte 2000”. Convento de Santa Inés, Sevilla.

2000 “Circuitos 1999”. Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. Sala de arte joven, Madrid.
Galería Klaus Braun. Stuttgart. Galería Der Künstler. Munich.
Künstlerwerkstatt Bahnhof Westend. Berlín.
Deutsche Welle. Colonia.
Capilla del Oidor. Alcalá de Henares. Madrid.

OBRAS EN COLECCIONES

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.
Centre d'Art La Panera. Lleida.
Colección Bergé. Madrid
Colección Caja Madrid. Madrid.
Colección de la Comunidad Autónoma de Madrid.
Colección El Monte. Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla.
Colección FIL. Lisboa, Portugal.
Colección Montenmedio Arte Contemporáneo. Cádiz.
Fundación Valentín de Madariaga. Sevilla.
Colección Testimoni. Barcelona.
Colección Unicaja. Málaga.
Deutsche Bank. Londres.
Ellipse Foundation. Cascais, Portugal.
Fundación Coca Cola.
Fundación Pilar y Joan Miró. Mallorca.
MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo. Castilla y León.
Unión Fenosa. La Coruña.
Museo Patio Herreriano. Valladolid.
Domus Artium. DA2. Salamanca.
Centro de Arte Dos de Mayo. Móstoles. Madrid.
Colección La Caixa. Barcelona.
Fnac - Fond national d'art contemporain. Francia.
Fundación Marcelino Botín. Santander.
Los Bragales Arte Contemporáneo. Santander.
Colección CAM de Arte Contemporáneo. Alicante.
Centro de Estudios Andaluces. Museo de Andalucía.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Málaga. Málaga.
UNIA. Universidad Internacional de Andalucía.
Fundación Focus-Abengoa. Sevilla.
Colección DKV Arte y Salud. Valencia.
Colección Olor Visual. Barcelona.

I. PARTE ACCESORIA.

PARTE PRÁCTICA Y PROFESIONAL:

Inventario o catálogo (selección cronológica) de proyectos y prácticas artísticas contemporáneas de MP&MP Rosado.

- 1. La intimidad. 2002**
- 2. Han dormido mucho tiempo en el bosque. 2002**
- 3. Afecto. 2002**
- 4. Secuencia ridícula. 2002**
- 5. Secuencia ridícula. 2004**
- 6. Like strees dogs. 2003**
- 7. What's he building?. 2003**
- 8. Rain dog. 2004**
- 9. Used bodies. 2004**
- 10. Para acabar. 2004**
- 11. Trabajos verticales. 2004**
- 12. El pelele. 2005**
- 13. Ventanas Iluminadas. 2005**
- 14. Limbo. 2005**
- 15. Outsiders. 2005**
- 16. Voz de los perros. 2005**
- 17. Insomnio. 2006**
- 18. Desajustes. 2006**
- 19. Callejón del gato. 2006**
- 20. El último salvaje. 2006**
- 21. Lloviendo a cántaros. 2006**
- 22. El retrato de Dorian Gray. 2008**
- 23. Spleen. 2008**
- 24. De profundis. 2008**
- 25. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. 2009**
- 26. Cuarto-gabinete. 2009**
- 27. Profeta y ballena. 2010**
- 28. Imagen. 2010**
- 29. Contengo multitudes. 2011**
- 30. ...uso externo, uso interno. 2012**
- 31. De lo de dentro y de lo de fuera. 2012**
- 32. Prácticas de espacio: Figuras de estilo. 2013**

33. **Prácticas de espacio:
Operaciones de deslinde. 2013**
34. **Mapa de lugar. 2013**
35. **Vea usted, aquí estaba... 2013**
36. **Prácticas de espacio:
Maneras de pasar al otro.
Resplandor. 2014**
37. **Prácticas de espacio:
Estilos de uso. Tientos**
38. **Prácticas de espacio: Silla#23**
39. **Prácticas de espacio:
Escultura sobre fondo blanco para la
celda de un solitario. 2014**
40. **Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel. 2014**
41. **La metamorfosis. 2014**
42. **De cerca y de lejos. 2014/2015**

1. La intimidad. 2002

Terracota, pintura y fotografía blanco y negro. (5 piezas).
Galería Pepe Cobo, Sevilla. Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla. Centro Andaluz Contemporáneo de Málaga y Colección Bergé. Madrid.



2. Han dormido mucho tiempo en el bosque. 2002

Terracota, pintura y cera. (5 piezas).
Medidas variables
Colección Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. León.



3. Afecto. 2002

Terracota, pintura y cera.
165 x 45 x 55 cm. (2 piezas).
Colección Diputación de Málaga.
Málaga.



4. Secuencia ridícula. 2002

Terracota, pintura y cera.
145 x 45 x 55 cm. (2 piezas).
Colección Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo.
Vejer de la Frontera, Cádiz.



5. Secuencia ridícula. 2004

Resina, pintura y cera.
150 x 90 x 90 cm. c.u. (2 piezas).
Bienal de Sidney. Royal Botanic Gardens. Sydney, Australia.
Colección Centro Andaluz Contemporáneo de Málaga.



6. Like streets dogs. 2003

Dibujos a tinta y guache sobre papel.
63 x 82,5 cm. c.u. (6 piezas).
Colección Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. León.



7. What's he building?. 2003

Resina, pintura y cera.
140 x 100 x 100 cm.
Galería Pepe Cobo. Sevilla. Art Basel Fair. Basilea, Suiza.
Colección privada.



8. Rain dog. 2004

Terracota, pintura y cera.
VI Premio Iberoamericano Cortes de Cádiz.
"Juan Luis Vasallo" 2012.
Ayuntamiento de Cádiz. Cádiz.



9. Used bodies. 2004

Resina, pintura y cera.
165 x 70 x 500 cm.
Futureways, De Vlesshal. Middelburg, Holanda.
Colección Los Bragales Arte Contemporáneo. Santander.



10. Para acabar. 2004

Resina, pintura, madera y wallpaper.

Medidas variables.

XXVIII Bienal de Arte Contemporáneo de Pontevedra.

Colección DA2, Domus Artium 2002. Salamanca.



11. Trabajos verticales. 2004

Resina, pintura, madera y wallpaper.

Medidas variables.

Galería Pepe Cobo. Sevilla.

Colección Centre d'Art La Panera. Lleida.



12. El pelele. 2005

Resina y pintura.

160 x 60 x 60 cm.

Ayuntamiento de Sevilla.



13. Ventanas Iluminadas. 2005

Madera, pintura e instalación eléctrica. 12 piezas.

120 x 100 x 60 cm. aprox. c.u.

Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Sevilla.



14. Limbo. 2005

Resina, pintura, madera y wallpaper.

Medidas variables.

Centro de Arte de Santa Mónica.

Barcelona.



15. Outsiders. 2005

Resina, pintura, madera y wallpaper.

Medidas variables.

La BF15, Instituto Cervantes y Galerie Olivier Houg,

Lyon.



16. Voz de los perros. 2005

Madera, linóleo, tela e impresión sobre papel.

6 x 4 m. aprox. Dimensiones variables.

16 proyectos de Arte Español. ARCO'06. Madrid.

Colección Museo Patio Herreriano. Valladolid.



17. Insomnio. 2006

Resina, tela, madera, cera y pinura.

300 x 200 x 60 cm

Fonds Régional d'art contemporain de Bourgogne.

FRAC. Dijon, Francia



18. Desajustes. 2006

Dibujos, tela, pintura, madera y papel

Medidas variables.

Galería Pepe Cobo.

Madrid.



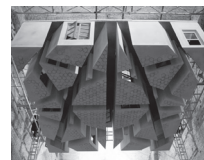
19. Callejón del gato. 2006

Cerámica esmaltada en negro. 20 piezas. 50 x 40 x 40 cm.
Dibujos. 20 piezas. 150 x 100 cm.
Museo de Zapopan. MAZ.
Feria Internacional del libro. Guadalajara, México.



20. El último salvaje. 2006

Madera, acero, plástico y pintura.
4 x 4 m.
Bienal Internacional de Arte Contemporáneo. Biacs 2.
Sevilla.



21. Lloviendo a cántaros. 2006

Arcilla cocida y cera.
70 piezas. Dimensiones variables.
Colección Fundación Valentín de Madariaga.
Sevilla.



22. El retrato de Dorian Gray. 2008

Pintura e impresión digital sobre papel.
83 x 63 cm. 41 piezas.
Editorial Galaxia-Gutenberg /
Círculo de Lectores.



23. Spleen. 2008

Arcilla cocida, pintura y objetos.
220 x 90 x 50 cm. 5 piezas. Galería Pepe Cobo. Madrid.
Colección Centro de Arte Dos de Mayo. Móstoles, Madrid.
V Premio Arco 2008, comunidad de Madrid jóvenes creadores.



24. De profundis. 2008

Arcilla cocida, pintura y objetos.
Medidas variables. 2 piezas.
Galería Federico Luger.
Milán, Italia.



25. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. 2008-2009

Arcilla cocida, madera, escayola, cemento, papel, PVC...
Museo de Bellas Artes. Cádiz.
XVI Becas Fundación Marcelino Botín. Santander.



26. Cuarto-gabinete. 2009

Conchas, y objetos encontrados en la playa, metal y PVC.
Medidas variables.
Abierto x Obras. Matadero-Madrid.
Madrid.



27. Profeta y ballena. 2009-2010

Papel, fotografía, arcilla, pintura, cuero....
Medidas variables.
7ª Becas Colección CAM de Artes Plásticas. Alicante.



28. Imagen. 2010

Arcilla cocida, madera, escayola, cemento, papel, PVC...
Medidas variables.
Sala Imagen Cajasol. Sevilla.



29. Contengo multitudes. 2011

Arcilla cocida, madera y aluminio.
90 x 60 x 60 cm. 3 piezas.
Galería Alfredo Viñas. Málaga.
Scarpia X. El Carpio, Córdoba.



30. ...uso externo, uso interno. 2012

Arcilla cocida y pintura.
165 x 50 x 45 cm. 9 piezas.
Olivier Houg Gallery.
Lyon, Francia.



31. De lo de dentro y de lo de fuera. 2012

Materiales diversos.
Medidas variables.
Sala Siglo XXI, Museo de Huelva.
Colección Diputación de Huelva.



32. Prácticas de espacio: Figuras de estilo. 2013

Bastones y caña de bambú natural.
30 m. aprox. Medidas variables.
Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca. Palma de Mallorca.
Colección DKV, Valencia y Colección Olor Visual. Barcelona.



33. Prácticas de espacio: Operaciones de deslinde. 2013

Grafito y PVC.
Diámetro de 0'7 mm. Medidas variables.
Estructura Espacial Original.
Galería Alarcón Criado. Sevilla.



34. Mapa de lugar. 2013

Óleo sobre poster y foscurit sobre libros.
40 x 57,5 cm. c.u. 10 piezas.
10 libros de diferentes medidas.
Galería Alarcón Criado. Sevilla.



35. Vea usted, aquí estaba.... 2013

Cerámica, arcilla cocida, esmaltes y texto.
50 x 60 cm. y 40 x 50 cm.
7 piezas + 10 piezas.
Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca. Palma de Mallorca.



36. Prácticas de espacio: Maneras de pasar al otro / Resplandor. 2014

Tejido de hilo serigrafiado sobre bastidor. 230 x 125,53 cm. 2 piezas.
Serigrafía y pintura sobre cortina de lino. 300 x 138 cm. 7 piezas.
Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca. Palma de Mallorca.



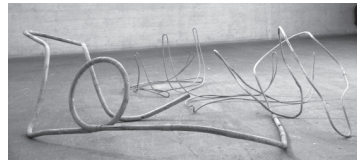
37. Prácticas de espacio: Estilos de uso. Tiento. 2014

Bambú natural, bambú falso y pintura.
8 m. altura
Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca.
Palma de Mallorca.



38. Prácticas de espacio: Silla#23. 2014

Silla de bambú falso o fibra vegetal.
23 segmentos y cobre pintado. 32 m.
Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca.
Palma de Mallorca.



39. Prácticas de espacio: Escultura sobre fondo blanco para la celda de un solitario. 2014

Bambú natural, bambú falso y pintura.
363 cm.; 310 cm.; 257 cm. 3 piezas.
Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca. Palma de Mallorca.



40. Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel. 2014

Fotografías blanco y negro sobre papel somerset velvet satin.
22 x 33,11 cm. 10 piezas.
Edición de 6 + 2 PA + 2 HC.
Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca. Palma de Mallorca.



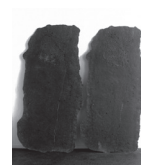
41. La metamorfosis. 2014

Pintura e impresión digital sobre papel.
Editorial Círculo de Lectores.
Libro ilustrado *La metamorfosis*, de Franz Kafka.
Barcelona.



42. De cerca y de lejos. 2014/2015

Resina y asfalto.
135 x 260 x 10 cm. 2 piezas.
Galería Alarcón Criado. Sevilla.
Arco 2015. Madrid.



II. PARTE ACCESORIA.

PARTE PRÁCTICA Y PROFESIONAL:

Textos (selección cronológica) sobre la obra, proyectos y prácticas artísticas contemporáneas de MP&MP Rosado.

- 1. Manel Clot. Miedo escénico (y un imposible reflejo). MP&MP Rosado. (Galería Pepe Cobo. Sevilla. 2002)**
- 2. Juan Vicente Aliaga. Más dura será la caída. Unas notas sobre MP & MP Rosado. (Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo. Vejer de la Frontera. Cádiz. 2003 Biennale of Sydney 2004 Sydney. Australia. 2004)**
- 3. Javier Panera. El terror de los signos inciertos. MP&MP Rosado. (Domus Artium 2002. Salamanca. 2005)**
- 4. Javier Montes. MP&MP: MUROS, PAREDES. MP&MP Rosado. (Domus Artium 2002. Salamanca. 2005. 16 proyectos de Arte Español. ARCO 2006)**
- 5. Alberto Martín. El Vértigo de la caída. MP&MP Rosado. Dibujos. (Universidad de Salamanca. 2009)**
- 6. Javier Montes. Ruinas al revés. MP&MP Rosado. (Museo de Cádiz. 2010)**
- 7. Francisco del Río. Vestigios-Lecturas. MP&MP Rosado. (Museo de Cádiz. 2010)**
- 8. Montse Badia. Cintas de Moebius. Identidades sociales y memoria colectiva en el arte andaluz. MP&MP Rosado. (Centro de Estudios Andaluces. Sevilla. 2011)**

**1. Manel Clot. Miedo escénico
(y un imposible reflejo). MP&MP Rosado.
(Galería Pepe Cobo. Sevilla. 2002)**

El ángulo que forman la columna y su sombra
tiene mucho que ver con el futuro.
Juan Antonio González Iglesias

Toda interrogación está ligada a la mirada.
Edmond Jabès

El uso de la segunda persona caracteriza a la voz. El de la tercera, al otro.
Samuel Beckett

La subjetividad entendida como el modo en el que el sujeto hace la experiencia
de sí mismo en un juego de verdad en el que está en relación consigo mismo.
Michel Foucault

El texto es un objeto fetiche y este fetiche me desea.
Roland Barthes

Los procesos de transformación y expansión que el territorio de las prácticas artísticas contemporáneas está experimentando tan intensificada y visiblemente a lo largo de los últimos años están proyectándose de modo inmediato y directo no sólo en la radical e irreversible ampliación de sus propios contornos perimetrales, en la progresiva tecnologización de sus mecanismos, en la creciente presencia de renovadas narratividades y sentido del relato, en la reconfiguración conceptual de sujeto(s) e identidad(es), en la instauración de otros sistemas de producción y socialización, en la recuperación crítica de ciertas esferas de lo real, en la sujeción lógica a los estribos de lo contextual, en los efectos relacionales de una mayor conciencia de presente, en las dinámicas de su supuesta eficacia comunicacional, o en la imparable hibridación tecnocultural de modos y dispositivos representacionales. No. Esta concepción, fundamental, de unas prácticas artísticas ampliadas tal y como en la actualidad se presenta la obra de MP&MP Rosado—, entendidas esencialmente como un poderoso marco de trabajo instalado en lo contemporáneo, se está focalizando de manera más renovadora y mucho más compleja en la reconfiguración de lo que constituye su propio territorio operativo en tanto que ámbito necesariamente transversal e interzonal en el que la actividad prima sobre la manualidad, las intenciones sobre las resoluciones, la agregación sobre la jerarquía, lo complejo sobre

lo complicado, y los comportamientos y actitudes sobre lo evolutivo y lineal, y máxime cuando su tiempo es el presente y su escenario, lo real. El trabajo de estos dos artistas, en este sentido, ha ido configurándose a modo de sucesivos y elaborados ensayos emocionales, y de imponente visibilización tridimensional, contribuyendo con ello a la intensificación de las múltiples posibilidades de la actividad artística como próspero y prometedor lugar de encuentro, relación y colisión, por una parte, y como poderoso dispositivo de activación de la memoria y sus propiedades afectivas, por otra.

En estos últimos tiempos se puede tener con frecuencia la impresión de que se va produciendo una especie de inversión de la polaridad entre lo público y lo privado a modo de una inesperada paradoja pero que a su vez sintomatiza buena parte de los comportamientos socioculturales recientes, de las dinámicas de socialización, y de las innúmeras mutaciones de los instrumentos de la persuasión: por eso no sólo aparece en transformación la configuración del ser/individuo sino también la categorización del ser/conjunto que así, y sobre poniéndose a lo que siempre han sido su rigidez, estabilidad, universalidad, intemporalidad e inmutabilidad tradicionales, está pasando a mostrarse mucho más fluctuante, inestable, plural, nómada, móvil, ficcional, heterogéneo, transversal, interzonal, emocional, maleable, contaminado, híbrido, irracional, liminar... Éste será uno de los principales ámbitos contextuales y perimetrales en cuyo seno se vienen desarrollando los sistemas operativos de MP&MP Rosado: las narraciones y performatividades escénicas, el doble fantasmático y la sombra del (un posible) reflejo gemelar espejeante y autoritario, las nuevas economías de la ficción, la radicalización y sexualización del sujeto y sus posiciones —el sujeto político, el discursivo, el identitario—, los estatutos de la representación y las tecnologías del presente, la transversalidad material y la pluralidad formal, la idea de un afuera como espacio referencial más allá del mundo exterior, la experiencia de mundo, las génesis del relato contemporáneo...

Resulta notablemente sorprendente —por su innegable poder de fascinación y su hipnótica contundencia— la extrema diversidad y pluralidad de medios representacionales utilizados por los artistas para sus creaciones: del más austero y diminuto objeto hasta la más aparatosa y espectacular instalación tridimensional —escenificación—, el amplio repertorio material y visual de sus trabajos comporta una continua convivencia activa y una gran interacción discursiva de pinturas, esculturas, objetos, fotografías, dibujos, bocetos, terracotas, grabados, vestigios performáticos, documentos... Y será precisamente esta pluralidad formal desjerarquizada, junto con la cohesionada articulación de sus postulados de narratividad, la que habrá de reafirmarnos en la necesidad de que la propuesta de trabajo de MP&MP

Rosado debe ser considerada fundamentalmente como un proyecto totalizado y evolucionario, y descrito en términos de obra, ya no de obras. La obra de estos artistas, por tanto, agazapada y alimentada secularmente en los meándricos senderos de la memoria y de épocas sin tiempo, fortalecida en el fragor de la dialéctica actualizada entre ceguera y visión —imposibilidad y mirada, desastre y habla, otredad y doble, muerte y transfiguración, lengua y acto, dos y uno, tú-yo y tuyo: un rastro claramente dibujado de un proceso de inscripción en lo tridimensional—, reafirmada en la multiplicación de las escenarizaciones contemporáneas, arropada por incontables restos de liturgias antiguas y emocionantes rituales comportamentales, enmascarada tras las ilusiones holográficas de unos nuevos replicantes, visibilizada en los vestigios del curso del tiempo, contaminada por la proyección imbatible de un pasado que nunca fue pero que aún no se ha ido, constituye ahora mismo el mejor y más claro testimonio de cuáles son no sólo las previsibles tareas sino también buena parte de los efectos de las prácticas artísticas contemporáneas.

Vemos, pues, cómo la obra se configura nuevamente, y en esencia, como una paráfrasis del mundo real, una socialización de mundos constituidos por cadenas, conjuntos y grupos de imágenes (pinturas, esculturas, figuras, objetos, fotografías, dibujos, instalaciones, escenarizaciones: de la imagen como materia a la imagen como forma, de la imagen como conocimiento a la imagen como organización visual) que escenarizan desde lo posible y que ficcionalizan sobre lo posible, y que actúan a modo de sistema de organización visual y espacial de todo el conjunto de proyectos y trabajos, una paráfrasis materializada en tanto que método representacional genérico, dispositivo de pensamiento complejo y proceso de agregación, es decir, los fundamentos para la construcción de un territorio operativo obligadamente interzonal atravesado una y otra vez por líneas de trabajo e investigación intensificadas y multiplicadas, ya sean de cariz conceptual, formal o visual. En algunas de las obras, y como si se tratara de un relato cinematográfico en el que lo verosímil fílmico se articula a partir de la interactividad de procesos relacionales, tecnologías del presente y lenguajes transversales, los efectos últimos de la narración —y de una cierta fidelidad adúltera asociada de forma más o menos natural a esos supuestos estribos de lo real— no es más que una consecuencia de las propias imágenes y de sus múltiples posibilidades combinatorias, la narración no es nunca un dato estricto de esas imágenes sino su principal consecuencia y el apogeo de su visibilización sensible.

Nos hallamos en unos ámbitos de (re)creación de relato y de narración en cuya formalización intervienen diversos mecanismos de represen-

tación actualizados y numerosos dispositivos de escenarización y visualización, unos ámbitos en los que la presencia de personajes sin texto (trasuntos replicantes, a menudo duplicados, de los propios artistas), personajes sin persona y a veces sin/con un rostro enmascarado repitiéndose sobre sí mismo como un eco terrible (la imposibilidad de la mirada cancela el poder ver, por supuesto, pero cancela también el poder ser visto) reafirma el desarrollo plural de historias sin argumento construidas a base de instalaciones específicas —como poderosas máquinas de intensificación y activación del sentido— que modifican el espacio expositivo y que intervienen en el espacio de tránsito del espectador, finalmente susceptible de acabar incorporado al conjunto casi como una máscara más, un ex-voto más, un elemento performativo más, una ilusión óptica, un árbol fantasmático, un nuevo rostro cerúleo y congelado perdiéndose inexorablemente en la frondosidad remota de un bosque sombrío y siniestro, ignoto y amenazante, el bosque de la mente y del olvido, el de la pérdida, ese espacio de la otra mitad siempre duplicada. El bosque del eterno retorno y de la búsqueda. El escenario del miedo.

**2. Juan Vicente Aliaga. Más dura será la caída.
Unas notas sobre MP&MP Rosado.
(Fundación Montenmedio Arte
Contemporáneo. Vejer de la Frontera. Cádiz. 2003
Biennale of Sydney. Sydney. Australia. 2004)**

Tienen nombre de detective y en el fondo algo de eso son, indagando continua y pertinazmente en las señas de identidad. Pero en este caso no buscan a una esposa infiel ni a un hijo díscolo que desobedece las normas del progenitor o de la familia; se buscan a sí mismos.

No hay prácticamente una sola obra en la que los hermanos Rosado no salgan representados mediante unos sosias o alter ego en tinta y guache, escultura o fotografía. ¿Pero quienes son estos personajes que pueblan su obra? ¿A qué responde esa obsesión compulsiva por hurgar en los pliegues de la identidad?

El disimulo brilla por su ausencia porque las distintas obras, en sus variadas técnicas, no ocultan la semejanza y verosimilitud existente entre la imagen que los autores proyectan de sí mismos y esos duendecillos omnipresentes que habitan todo su opus.

Dedicados a tareas incomprensibles, rayanas en un teatro del absurdo, estos dobles parecen a veces indolentes, como si estuviesen matando el tiempo, tal es el aparente sinsentido de su dulce far niente. ¿Pero es realmente dulce? No parece el término justo; tumbados en el suelo como cadáveres, pegados a la pared, rodeados de árboles fantasmales, provistos de máscaras idénticas o semejantes a las del rostro que cubren, la estética de los Rosado se emparenta con ese Grotesk Kunst que tanto ha abundado en Centroeuropa. Y es que hay algo de ridículo, adjetivo que ellos emplean para titular algunas obras como éstas en las que dos monigotes, trasunto de los dos gemelos aparecen con los ojos cerrados como dormitando u holgazaneando junto a la copa de un árbol (Secuencia ridícula, 2002).

Bien es cierto que lo grotesco provoca risa o predispone el ánimo a ella, tal es el grado estrambótico y bufo que le caracteriza, pero en la obra de los Rosado no todo puede medirse por esa vena chocante y burlesca. Su mundo es un poco impenetrable como el de esas persianas atrancadas con cadenas que impiden el acceso y que ellos pintan en tonos rojos, azulados o negros. ¿Y qué hacen esas figuras casi de carnaval y a la par tan verídicas y verosímiles, pese al acabado, un adarme fallero, junto a un espacio cerra-

do? ¿A qué juegan, a qué se dedican? No lo sabemos.

De la misma manera se desconoce la significación de una de las figuras apostada junto a la pared, descalza (¿desprotegida?) con una máscara en la cabeza, lo que le imprime un aire monstruoso; una máscara o segunda piel que al parecer se ha puesto tras desechar la que yace en el suelo, a la sazón, de un animal. La pieza se titula *La intimidad* (2002). En la instalación que hicieron para la exposición de la galería Pepe Cobo, en Sevilla en ese mismo año, esta obra hacía guiños a otra semejante pero calzada y que lucía en la cabeza una máscara bifronte. No lejos de estas dos piezas una tercera sentada en el suelo, en ademán infantil, llevaba la testa de un lobo, lo que casaba a la perfección con la atmósfera inquietante de un bosque hipnotizante procedente de dos fotografías, completando de esa manera la instalación en un círculo de cuentos de hadas con final trágico.

Y es que la dimensión dramática asoma asiduamente en una estética en la que se insiste en la representación de la dualidad, de la pareja, de la identidad que se anhela y que requiere un desglose y una divisoria y una individualidad separada. Pero a veces dicha individualidad acaba trenzada por un sentimiento de unicidad insatisfecha.

Nunca he entendido por qué las familias en donde hay gemelos acentúan esa gemelidad, vistiéndoles con las mismas ropas, atando más si cabe esa sensación especular de dos personas con códigos y vivencias semejantes pero nunca idénticas. Así lo han retratado muchos artistas, Diane Arbus, entre otros.

Los Rosado remarcan también en su obra esa indistinción entre dos cuerpos, dos almas, dos pálpitos de vida. En la serie *Like Street Dogs* (2003) así aparece y, lo que es más, en alguna pintura sobre fotografía, al lado de la pareja de hermanos, emerge una tercera figura idéntica, tumbada como un ángel caído. En otra obra de la misma serie, la palpitante otredad asoma en el enramado vegetal que abraza a dos árboles sobre un fondo de cielo azul, mientras los dos hermanos en esta pintura sobre fotografía se yerguen en una inacción meditabunda.

3. Javier Panera. El terror de los signos inciertos. MP&MP Rosado. (Domus Artium 2002. Salamanca. 2005)

En el famoso ensayo escrito por Sigmund Freud en 1919 como prólogo al relato fantástico El hombre de arena de E.T.A. Hoffman, define las experiencias siniestras como aquellas que se producen cuando “algo que siempre fue familiar a la vida síquica se torna extraño mediante el proceso de su represión...”. Como consecuencia de esto lo siniestro se encuentra instalado en los oscuros recovecos de nuestros miedos y ansiedades invocando de modo inevitable un cierto sentido de fatalidad.

No he podido evitar citar al insigne psicólogo austriaco porque en su texto identifica tres síntomas principales de lo siniestro que, con diversos matices, aparecen en la mayoría de las obras de MP&MP Rosado; dos hermanos gemelos nacidos en Cádiz que han hecho de sus propias paradojas identitarias el principal leiv motiv de su trabajo.

Las tres experiencias que determinan lo siniestro según Freud son:

- 1 El descubrimiento de la extrañeza dentro de un mundo cotidiano que aparentemente no guarda ningún misterio.
- 2 Cuando nos encontramos frente a un ser ante el cual no estamos seguros de si está vivo o muerto, animado o inanimado, despierto o dormido, mecánico o viviente...
- 3 El temor a enfrentarnos con nuestro propio doble.

Las obras de MP&MP Rosado, con su ambiente enrarecido y un tanto alucinógeno continúan en este sentido una rica tradición de la literatura y las artes visuales del siglo XX que, de modo directo o indirecto, han asumido y contextualizado tales síntomas.

La aterradora aparición de Doppelgangers (Dobles) es un tema recurrente en los primeros tiempos del cine: en El estudiante de Praga de Henrik Galeen (1926) el protagonista vende su imagen especular a un brujo y en castigo, es víctima de la maldición de un gemelo maléfico que comete varios crímenes en su nombre, viéndose finalmente obligado al suicidio como único modo de matar a su “doble criminal”...

En el cine alemán del período de entreguerras abundan los personajes de identidad ambigua ante cuya presencia el espectador nunca está se-

guro de si se encuentra ante humanos, autómatas o seres inanimados que cobran vida de modo repentino; como el sonámbulo Cesare de El Gabinete del Doctor Caligari (Robert Wiene, 1920) que descansa dentro de una caja-ataúd o el muñeco de madera que cobra vida en El Golem (Paul Wegener, 1917).

En este mismo orden de cosas MP&MP Rosado sitúan a los protagonistas de sus instalaciones en los escalones de una jerarquía complicada; los personajes son dobles de sí mismos, pero al mismo tiempo son autorretratos de sus creadores, algo que no siempre sabe el espectador que se enfrenta con ellos, sin embargo, en sus últimas instalaciones tienden a escamotear los rasgos fisonómicos de los personajes, lo cual crea un mayor desasosiego en el observador.

Es entonces cuando detectamos o intuimos que el componente psicológico de esas “no personas” conlleva referencias a la represión de la identidad, el castigo autoinflingido, la esquizofrenia, y en suma, a todo aquello que supone enfrentarse con uno mismo dentro de los confines ocultos de una conciencia culpable... pero también desde una fina ironía y un inteligente sentido del humor.

MP&MP saben sacar provecho plástico de la condición ambigua e inesperadamente siniestra de sus instalaciones, invitando al espectador a situarse literalmente “dentro” de las mismas y obligándolo a compartir la experiencia psicológica y sensorial de ese “encuentro inexplicable” que se produce dentro de unos escenarios más o menos cotidianos, aderezados con precarios muros de ladrillos, inestables tarimas de madera, alfombras o árboles. Pero lo que resulta verdaderamente inquietante es que, aunque no tenemos ninguna certidumbre de “lo que pasa”, casi todas las acciones que presenciamos por extrañas o grotescas que parezcan, llegan, inconscientemente, a resultar vagamente familiares: Todos hemos jugado de pequeños a escondernos dentro de una caja de cartón o debajo de una alfombra, o a “hacernos los muertos” en medio de un pasillo, o a hablar con nuestro amigo imaginario frente al espejo...

Ya antes de Freud, Schelling, el filósofo alemán del romanticismo definió la noción de “extrañeza inquietante” (unheimlich) como aquello que debía haber quedado oculto y aflora al exterior, revelándonos la cara inquietante de lo familiar.

Lo siniestro, nace pues, de una paradoja: la fuente del pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino, más bien, aquello

que antes era familiar y de repente emerge bajo un aspecto amenazador y peligroso.

Lo grotesco, es otro elemento presente en muchas instalaciones de los Rosado, y no debe extrañarnos pues lo grotesco completa el espectro estético de lo siniestro aportando elementos deformantes, monstruosos y hasta chocantemente humorísticos. Lo grotesco, busca un efecto de extrañeza que se genera por el enfrentamiento de elementos discordantes en el plano narrativo y conceptual, provocando, una vez más, la afloración de anomalías dentro de unos espacios y unas situaciones que nos resultan familiares.

Por otra parte, hay en todas estas instalaciones tan teatrales, otro elemento que provoca un sentimiento de desasosiego y frustración en el espectador, nos referimos a la “tensión narrativa irresuelta”, es decir, a la catarata de preguntas sin respuesta que genera cada situación. En las escenas creadas por MP & MP Rosado el relato convencional se derrumba y ese mundo basado en la “relación causa-efecto” es sustituido por un “espacio de incertidumbre”, un “juego entre conspiradores” en el que –al igual que sucede en el cine de David Lynch- “siempre está a punto de pasar algo”.

MP&MP Rosado dosifican cuidadosamente la información que nos da sobre cada personaje y cada escena, obligándonos a decidir de un modo subjetivo el destino de los mismos. El resultado es de un efectismo perfectamente controlado que ejerce un atractivo hipnótico sobre el espectador pero cuya lectura no siempre es fácil pues esta “indefinición polisémica de los significados” puede llegar a ser vista como una “disfunción” que genera un sentimiento de amenaza al que Roland Barthes en sus textos sobre retórica de la imagen ha denominado: “el terror de los signos inciertos”.

MP&MP Rosado nos sitúan, en suma, en un territorio intersticial entre la realidad y el deseo, y al mismo tiempo, entre el flujo narrativo del teatro y la suspensión espacio-temporal del sueño, que podríamos calificar sin temor a equivocarnos como abiertamente neobarroco, por su teatralidad y su gusto por el simulacro. Sus escenarios atraen y dan miedo al mismo tiempo y una vez que han conseguido atraparnos nos abandonan para que, perdidos en su dimensión y en su juego de citas ocultas, busquemos inquietos una salida.

**4. Javier Montes. MP&MP: MUROS,
PAREDES. MP&MP Rosado.
(Domus Artium 2002. Salamanca. 2005.
16 proyectos de Arte Español. ARCO 2006)**

Han dormido demasiado tiempo en el bosque. Es el nombre de una de las obras de los hermanos Rosado. Es también un título excelente para un cuento. Un cuento muy antiguo. Podría ser una leyenda medieval pía y cruel al mismo tiempo que figura con variantes en el acervo medieval español. Su versión canónica parece ser la de San Ero de Armenteira. Muchos lo conocerán: un monje díscolo se escapa de su monasterio para pasear por el bosque. Allí, según la variante, se queda dormido; o absorbido por el canto de un pájaro; o se topa con un extraño muro en medio de la espesura y una puerta. Una voz le anima a mirar por el ojo de la cerradura –Con un ojo en la puerta aparece una de los personajes de los Rosado- para ver, del otro lado, todas las delicias del jardín del Edén. El monje mira durante un segundo, la visión le abruma. De un salto se separa de la pared (o se despierta, o sale de su ensimismamiento musical) y vuelve corriendo al monasterio. Lo encuentra desierto y en ruinas; han pasado cien años durante su paseo y sólo los más ancianos le recuerdan: es el castigo a su pretensión de alejarse y visitar lo que queda más allá, del otro lado.

La pared oculta lo que hay del otro lado, nos veda su acceso -y tal vez nos protege de ello. Hay muchas paredes así en la obra de MP & MP. En La intimidad, las figuras y las máscaras que han construido sólo encuentran su sentido cuando entran en relación con el elemento exterior del que dependen y al que se acoplan: las paredes. Con los ojos entrecerrados –¿han dormido también ellos demasiado?- sus personajes se apoyan contra los muros, descansan en ellos todo su peso. Las máscaras son armas defensivas. Paredes y máscaras se hacen eco: tal vez la pared sea también una máscara. A lo mejor recubre lo que hay detrás. Por lo general uno pega la espalda a la pared para defenderse de lo que tiene delante, pero habría que pensárselo dos veces en este caso. A lo mejor los personajes temen lo que queda a su espalda, y se apoyan contra la pared, con toda su fuerza, para impedir que salga lo que se agazapa tras ella.

Sus figuras necesitan las paredes y lo que hay del otro lado. En Caída en la caída caen (o trepan) a lo largo de los muros, y nos hacen pensar en lo que decía Djuna Barnes: “si nos dejamos caer del suelo del Infierno, tocaremos el techo del Cielo”. ¿Cayó del cielo su Pelele embarrancado en una farola? ¿O del suelo del Infierno? ¿O más bien del Limbo?.

Techos, suelos, paredes que invitan a ser atravesados. O que nos previenen contra la tentación de hacerlo. En todo caso, superficies que podrían ser atravesadas. Hay paredes incluso cuando no están a la vista: en uno de sus Trabajos verticales, unas zapatillas anudadas entre sí –se diría que gemelas, pero hemos hecho voto de no hablar, por una vez, de esto cuelgan de un cable eléctrico en la calle, a varios metros del el suelo. Unas zapatillas que hacen pensar en la deliciosa Big Fish de Tim Burton, y en el pueblo de fantasmas descalzos que dejan colgados sus zapatos a la entrada. Y en las muletas que Pepe Espaliú dejaba apoyadas contra la pared: según él, sólo podían significar dos cosas. Ni los fantasmas de Burton, ni los inválidos de Espaliú, ni quien quiera que calzase las zapatillas de los Rosado las necesitan ya. Unos zapatos abandonados, por supuesto, indican que alguien en algún lugar va descalzo. Que hay lugares donde no es necesario calzarse.

Las paredes de MP&MP –y cualquier pared es una pared de MP & MP- sustituyen algo. Funcionan como metonimia de lo que hay detrás. Porque siempre hay algo detrás. A veces rezuma, como en algunas piezas de (año): a través del entarimado, incontenible, se escurre lo que queda más allá. A veces engulle –¿o amenaza con escupir lo que engulló?-, como en los muros de ladrillo de su Limbo (2005), que digieren como boas las figuras que hasta hace poco aún apoyaban la espalda contra ellas. A veces, simplemente, aguarda: una pequeña grieta, una fisura, un ojo de cerradura nos invitan a mirar lo que habrá del otro lado. A lo mejor es lo que hay del otro lado lo que nos mira por esa grieta.

De quién son los ojos de las cerraduras: para quién trabajan. Exactamente nueve meses después de la muerte de Marcel Duchamp se abrió en el Museo de Arte de Filadelfia la sala que muestra –y oculta- la obra en que trabajó los últimos veinte años de su vida: Etant Donnés. Al entrar no vemos más que un muro construido con esos ladrillos que tanto gustan a MP &MP. No son ladrillos anónimos: interesaron a Duchamp hasta el punto de recolectarlos personalmente, uno a uno, en un solar en obras junto a sus estudio; otros se los hizo traer de España –justamente. Forman una pared que esconde –y hace posible- la existencia de lo que hay detrás. Otra pared con ojos: en el muro hay una puerta; en la puerta, dos pequeños orificios. Los ojos, aquí, son los del propio Duchamp. Su muro, como los de los Rosado, también funciona como metáfora. De sí mismo, en este caso: el muro es su autorretrato (no sabríamos decir tanto en el caso de los Rosado).

Por supuesto, como el monje desobediente, nos precipitamos a mirar por el ojo de la cerradura –por los ojos de Duchamp. Al otro lado, un

espacio oscuro y vacío, cerrado por otra pared de ladrillo: ¿un Limbo antes del Paraíso, uno de esos espacios de nadie que tan bien conocen los Rosado? Podría ser, porque más allá, a través de una grieta, vemos algo que se parece al jardín del Edén: un paisaje idílico, un cuerpo desnudo de mujer, la luz del sol hábilmente fingida, el agua de verdad que corre como en los nacimientos que nos hipnotizaban de niños.

¿Es *Étant Donnés* una escultura, un environment, una instalación? ¿Lo son las obras de los Rosado? La cosa no es tan fácil. En el cuadernito de instrucciones para el montaje (con cursilería conmovedora ahora cualquiera se llena la boca hablando de “documentación del proceso”) Duchamp lo llama “aproximación desmontable”.

Es difícil decir si las obras de los Rosado son aproximaciones: más bien alejan, o ponen a raya. Es más sencillo, desde luego, descartarlas como simples esculturas. Una frase maligna, atribuida a veces a Ad Reinhardt, a veces a Barnett Newman (tanto da: es toda una época de convicciones aún firmes y jerarquías intocadas la que habla): “La escultura es eso con lo que tropezamos cuando damos unos pasos hacia atrás para ver mejor una pintura”. La obra de MP&MP quizá sea precisamente eso con lo que tropezamos cuando queremos ver una escultura. Probablemente, como los personajes de *La intimidad*, nuestra espalda acabe dando contra un muro –y contra lo que hay detrás.

John Cage recuerda que en sus últimos años Duchamp se preguntaba por qué los escultores estaban tan obsesionados con que sus obras pudieran verse desde todos los ángulos. Él deseaba prescribir para las suyas un punto de vista obligatorio y preciso. En las obras de los Rosado ese punto de vista es también obligatorio. Aunque no lo parezca, aunque creamos poder movernos a nuestras anchas, estamos forzados a contemplar desde un solo lado: el lado de aquí.

Decía Duchamp: Es el espectador quien hace la pintura. Y ciertamente es la mirada a través de la puerta la que hace *Étant donnés*. ¿Existe *Étant Donnés* -existe la obra de los Rosado- cuando nadie mira por el ojo de la cerradura? Es una versión sofisticada de una pregunta inquietante de nuestra infancia, relativa a la luz de la nevera y de respuesta más difícil de lo que creemos cuando nos hacemos mayores. Es más fácil contestar a la primera pregunta. La respuesta, claro, es un no rotundo: la obra de Duchamp nos necesita para existir. Y lo mismo sucede con las de MP & MP: acaban cuajando a medio camino entre el que mira y lo que mira, y necesitan de ambos para ser formuladas sin palabras. Es nuestro lado del muro el que

sugiere y pronuncia sin sonido el otro lado. Sus paredes y nuestra mirada hacen el resto. O viceversa.

Y más interesante aún: recuerda Cage los dos estudios americanos de Duchamp. El oficial, que servía para recibir a las visitas, y el otro: el lugar contiguo donde trabajaba, de acceso vedado incluso a los íntimos. Justo al otro lado de la pared, dejándose adivinar, latiendo y perturbando la visita al estudio visible. Duchamp decía que quería trabajar “bajo tierra”. Los Rosado trabajan del otro lado del muro. El tabique que separaba los dos estudios de Nueva York era uno muy parecido, creemos, a las paredes de MP & MP: medianeras.

En París, Duchamp había alcanzado aún a conocer, ya en plena decadencia, el fabuloso Passage des Panoramas: antes de la invención del cine, cualquiera podía alejarse del trasiego del bulevar Montmartre, entrar en aquel pasaje subterráneo y ver, por unos céntimos -a través de un pequeño orificio, en una habitación a oscuras: un ojo de cerradura mágica- los dioramas fastuosos que reconstruían con todo detalle paisajes de leyenda y lugares inexistentes -la jungla, las Pirámides, el Polo- antes de regresar a la vida de este lado. Los Rosado y nosotros llegamos tarde a los panoramas, pero aún podemos visitar, muy cerca, el Museo Grevin de cera (Norman Bryson ha hablado maravillosamente de él a propósito de la obra reciente de Cindy Sherman) En la planta noble, reproducciones “oficiales”, emperadores, astronautas, atletas: lo que está de nuestro lado. En el sótano -bajo tierra- lo que está del otro lado, lo que falta: los crímenes sanguinarios, las degollinas de la Revolución, los sacamantecas y los destripadores. Los dioramas son fascinantes porque en ellos el fondo es tanto o más importante que la figura. Después de los nacimientos, un poco mayores ya, nos hipnotizaron sus piedras de cartón, su musgo teñido y sus ramitas polvorientas más que el hipopótamo relleno de paja y el cromagnon de cera. Ya se ha visto que cualquier fondo puede ser un fondo de los Rosado. Y en cuanto a las figuras, es verdad que de un tiempo a esta parte las suyas tienden a esconderse -tras las paredes, seguramente- y a desaparecer. Tal vez seamos nosotros los que debemos suplir su ausencia, los que hemos llegado para ponernos en su lugar.

Robert Gober habla de sus obras como “dioramas de historia natural acerca de seres humanos contemporáneos”. Y Gober sabe mucho de lo que hay al otro lado del tabique de Duchamp y en los sótanos de los museos. A veces nos invita a mirar con él, y es posible que sus desagües vayan a dar al mismo sitio que las grietas en los muros de MP&MP, que las figuras que van ausentándose de sus obras se hayan escurrido por cañerías parecidas.

Gober quiso trabajar con los dioramas del Museo Carnegie de Historia Natural, introduciendo modificaciones y figuras humanas en las inmensas cajas de vidrio que los contienen. Y no pudo ser, porque las maquetas estaban selladas e impregnadas de arsénico y otros productos químicos peligrosos para facilitar su conservación. Arsénico, claro: un polvillo mágico –como el de tantos cuentos- que conserva y mata y flota en el aire que respiran quienes duermen demasiado en el bosque.

Lo que hay del otro lado, lo que falta. ¿Qué hay de este lado, para empezar? De este lado, en la obra de MP&MP, hay representantes –delegados por poderes- de lo que falta. Porque algo falta: y eso, justamente, es lo que cuenta. Hal Foster, precisamente a propósito de Robert Gober, se ha referido al “arte de la pieza que falta” que a lo largo de todo el siglo XX ha evocado lo indecible y ha socavado mudo pero feroz las paredes maestras de los grandes relatos hegelianos y los ideales oficiales de autonomía estética, totalidad simbólica, asimilación dialéctica. Foster recuerda lo informe de Bataille, lo abyecto de Kristeva, lo traumático de Lacan (se podría añadir lo inmaduro de Gombrowicz, y lo siniestro del antepasado de todos ellos, Alfred Kubin; por algo dio a su novela un título inaugural que ya lo anuncia todo: El otro lado)

Sherman, Gober (y el McCarthy anterior a la franquicia de sí mismo, y Schütte, Samaras, Bruce Connor, Rhoades, y tantos otros) tienen, como MP&MP Rosado, un buen oído casi enfermizo. Y escuchan latir quedamente en cada pared, con los ojos semicerrados, con la misma concentración de sus personajes, el pulso infinitesimal que hacía vibrar la pared del estudio de Duchamp. Como el canto de un pájaro en el bosque de un cuento.

**5. Alberto Martín. El Vértigo de la caída.
MP&MP Rosado. Dibujos.
(Universidad de Salamanca. 2009)**

Estamos habituados a aceptar que el lenguaje, las palabras, los relatos tienen una gran capacidad para sugerir imágenes, para despertar en quien lee o en quien escucha una cierta capacidad de construcción visual. El proceso inverso no se nos presenta con tanta claridad. Frente a las imágenes no resulta tan habitual que se abra un proceso de regreso hacia un posible origen literario, a la escritura en suma. En el caso de los hermanos Rosado al preguntamos por la naturaleza de sus dibujos, por su condición, podemos ensayar ese itinerario que resulta relativamente desacostumbrado. Andar ese camino, aunque sea dando un rodeo, permite esquivar algunos peajes que podrían parecer obligatorios. El primero se refiere al hecho de que sus dibujos (como tiende a afirmarse de casi todos los artistas que junto a la práctica del dibujo desarrollan otros formatos más “visibles”) forman parte de un proceso de creación artística cuya plasmación definitiva tomará forma en otro soporte o expresión. Afirmación que conlleva una implícita pérdida de autonomía para el dibujo o su reducción a la categoría de puro proceso. El segundo peaje gira en torno a la definición del tema central de su obra, o al menos del elemento que más fácilmente ha sido identificado y con más asiduidad ha sido desarrollado, y que remite indefectiblemente a la cuestión de la identidad. La recopilación de sus dibujos que se presenta en este volumen, ordenados cronológicamente y agrupados por series (cuando éstas existen como tales), busca otras vías diferentes a esas. Por una parte, tiende a afirmar la autonomía originaria de unas obras que conviven de modo estable en interrelación con el resto de su trabajo; una autonomía que ha ido asentándose y afirmándose a lo largo de los años, como muy bien muestran sus últimas series, en especial los 41 dibujos que han realizado a partir de la lectura e interpretación de la obra de Oscar Wilde “El retrato de Dorian Gray”, y que aquí ocupan la parte final del libro. Por otra, y en relación a la identidad como núcleo esencial de su propuesta, este extenso bloque de dibujos puede facilitarnos un camino de vuelta hacia una fuente “literaria” que recontextualize y reformule el concepto de identidad en su obra.

De hecho, no es ajeno al proceso creativo de MP&MP Rosado el mundo de la escritura, de la literatura y de la reflexión sobre las formas del relato. Entre sus referencias ellos citan un nombre que puede servir de punto de partida e hilo conductor a la hora de establecer un marco de referencia: Maurice Blanchot. Un autor estrechamente vinculado a la reflexión sobre los límites de la escritura y a la profundización en el vocabulario de la ficción.

Sus temas y constantes nos resultan familiares cuando nos acercamos a sus dibujos: la trama de la interioridad, el afuera, el vacío y, en especial, la espera. Una espera que ante todo tiene que ver con una cierta idea de incertidumbre y de esperanza dilatada. Es precisamente ese carácter indefinido el que define en buena medida la experiencia de lo real que proponen los hermanos Rosado. En la mayor parte de los casos, sus dibujos se desarrollan a lo largo de largas series cuyo sentido de unidad viene dado por una serie de motivos, figuras o situaciones que se repiten. Esta idea de repetición toma la forma de lo que podría definirse como un juego de declinaciones, una incorporación de sucesivas variaciones y tensiones que van modificando sutilmente el enunciado. Esa reiteración que actúa como un murmullo en torno a lo conocido, aplaza una y otra vez cualquier posible conclusión, cualquier certeza. Como en Blanchot, nos encontramos ante algo que es lo mismo y es otra cosa. Pero no se trata aquí de la figura del extrañamiento, de lo inquietante que anida en lo familiar, sino de otra perspectiva más sutil y compleja, edificada sobre la tensión entre lo conocido y la promesa de lo nuevo que no llega a materializarse. La apuesta se fija sobre los límites, ya se trate de los límites del lenguaje o del discurso, o se trate del espacio de la imagen, un espacio cuyos límites se dilatan y se diluyen a través de la reiteración. La presencia reiterada de figuras, objetos o lugares, hace que nuestra mirada termine por fijarse, a través de las variaciones, en los vacíos y ausencias que dibujan dichas presencias, lo que equivale fácilmente a un pasaje desde lo conocido a lo indeterminado, desde lo visto a lo no visto.

Algo similar es lo que ocurre en el proceso de confluencia entre la imagen fotográfica y la intervención a través del dibujo y el color sobre dicho registro de lo real. La referencia fotográfica que sirve de soporte a muchos de estos dibujos se mantiene lo suficientemente visible y reconocible como para otorgarnos confianza en los que vemos, una cierta seguridad en el lenguaje visual que sin embargo se ve alterada por la presencia de una realidad “diferente”, oscura e incierta. La imagen, la figuración, termina así situada más allá de los límites fijados por la seguridad de lo conocido / reconocido, lo que por otra parte no significa que apele a una realidad desconocida sino a una realidad incierta: la que constituyen las imágenes sobre el aspecto invisible de la realidad. Un trastocamiento de los significados que aparece sin necesidad de modificar esencialmente las formas, tan sólo mediante la implantación de un juego de contrastes o de la instauración de una relación por contraste. Diluir el significado exacto y seguro de una imagen puede equivaler en este contexto a diluir su identidad, a desdoblar su significado. Pero no se trata aquí de lo real y su doble, del juego de la realidad y la ilusión, sino de lo uno desdoblado en un otro. Como se afirmaba antes: lo mismo y otra cosa.

La relación por contraste como método de lectura de lo real tiene una plasmación muy precisa a lo largo de este conjunto de dibujos. Nos encontramos con figuras muy definidas: la quietud de una habitación invadida por un mar agitado; la luz de la escucha que se abre paso en la oscuridad; la sensación de que una mirada omnipresente sin rostro quiere abrirse camino en la espera; el vacío y la ausencia rodeando la violencia del cuerpo y la rabia del grito; la quietud de la espera en el seno del espacio público; la vida oculta e invisible que habita en la espalda de las cosas y los objetos; las voces de la interioridad desgajada abriéndose paso entre el murmullo de las repeticiones; la ingravidez que nace en el vértigo de la caída. Un universo repleto de semipresencias que habitan en el intervalo del contraste, entre la consciencia y la invisibilidad, la seguridad y la amenaza, la salvación y el desastre, el sueño y la vigilia.

Se podría iniciar ahora el camino apuntado al principio de estas líneas: desde las imágenes hacia el relato. Pero el trazado de ese itinerario corresponde a cada uno y deberá cruzar por su particular territorio de Babel, ese paisaje de voces y fragmentos que nos preceden y nos acompañan. MP & MP Rosado han recorrido el suyo. Otro posible, sólo como tentativa de acompañamiento al que ellos han andado, podría llevarnos desde sus dibujos hacia los sujetos desgarrados de Artaud; hacia los personajes desamparados e inmóviles de Samuel Beckett que permanecen a la escucha y a la espera; o hacia la desesperación del hombre contemporáneo de Albert Camus que habita un infierno burgués poblado de malos sueños. Y por supuesto hacia las casas, pasillos, puertas y habitaciones presentes en los relatos de Blanchot.

**6. Javier Montes. Ruinas al revés.
MP&MP Rosado.
(Museo de Cádiz. 2010)**

Ante los flamantes edificios coloniales contruidos por los ingleses en Nueva Delhi, el presidente Clemenceau, durante una visita de estado en 1929, habría dicho a uno de sus ayudantes al oído (pero lo bastante alto para ser recogido por ese Ángel de la Historia descrito por Benjamin, que tiene un oído enfermizamente agudo): “¡Qué hermosas ruinas resultarán de todo esto!”

Si suprimimos la maldad afilada y la pasión francesa del mot juste por el entusiasmo del Nuevo Mundo y el gusto revisado por lo sublime de Robert Smithson, tendríamos algo parecido a las frases que MP & MP Rosado toman de su Recorrido por los monumentos de Passaic para incluirlas como epígrafe rector de este proyecto: “Ese panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no caen en ruina después de haberse construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse. Esta puesta en escena antirromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas desfasadas.”

En 2005, a propósito de la exposición retrospectiva de los Rosado en el DA2 de Salamanca, ya hice un primer esbozo de filiación de su trabajo en esa genealogía artística que Hal Foster llamaba, al hablar de Robert Gober, the art of the missing part. Ese “arte de la pieza que falta” que durante todo el siglo XX ha hurgado en los intersticios y las fisuras de los grandes relatos hegelianos, empeñado en socavar los ideales oficiales de autonomía estética, totalidad simbólica, asimilación dialéctica.

Un arte que se ocupa de lo incompleto y lo parcial: lo que, visible e insatisfactorio por naturaleza (quizá por ser visible, justamente), alude a lo invisible, al todo inefable e inabarcable (probablemente para bien: no está claro que resistiéramos su visión plena). Foster recordaba las nociones de lo informe de Bataille, lo abyecto de Kristeva, lo traumático de Lacan (y se podría añadir lo inmaduro de Gombrowicz y lo siniestro del antepasado de todos ellos, Alfred Kubin).

Porque desde sus primeros trabajos ha sido constante en los Rosado ese interés por el rastro, por el testimonio casi olvidado, por la ruina entendida como huella, como prueba a medias borrada de la existencia de algo previo a lo que sólo puede aludirse oblicuamente. Los muros de ladrillo de

su Limbo (2005) eran una mención indirecta del espacio secreto y contiguo pero inalcanzable que ocultan (y del que nos protegen). Sus zapatillas deportivas colgando de cables en plena calle en uno de sus Trabajos verticales (2004) o aplastadas por el abrazo mortal de sus árboles de terracota en su serie Spleen (2008) son el último rastro de caminantes misteriosos que han perdido su calzado (o que ya no lo necesitan). Las escaleras derruidas perviven en las sombras dejadas sobre las paredes en que se apoyaron y las naturalezas muertas están muy vivas aún con el recuerdo del dueño desaparecido en su serie de ilustraciones para El retrato de Dorian Gray (2008).

La sinécdoque, más que la metáfora, ha sido desde el principio uno de los métodos de aproximación a lo real (o de desconfianza frente a lo real) que ha vertebrado el trabajo de los Rosado: un continuo rodeo compulsivo, casi atormentado, en torno a los puntos ciegos de nuestra conciencia y nuestro mundo.

Así que su interés reciente por la arqueología y las ruinas es el desarrollo natural de esos planteamientos. También su manera de comprenderlas (al modo de Benjamin, de Smithson, incluso de Clemenceau) al revés: el recuerdo convertido en anticipo o profecía, la puesta en escena de una memoria inversa que trabaja sobre “la noción de las ideas y experiencias como ruinas” (cito a los Rosado) ya venía atravesando, en realidad, toda su producción. La ruina como sinécdoque, expresión del todo mediante la parte: el universal inimaginable o indecible, pasado o futuro, dicho mediante el fragmento, la huella, el indicio casi indescifrable.

¿Por qué construir ruinas en un mundo como el nuestro, ya saturado de rastros? Dice Doris Lessing que nuestra época premia la obsesión por las huellas y olvida la pasión por las consecuencias. Internet propone como desiderátum el archivo universal -y en tiempo real- de todo lo acontecido o hasta de lo que está por suceder. El ideal del poder que rige las ciudades y ordena la convivencia es que todo acontecimiento en espacios públicos o privados quede registrado (aboliendo así, de facto, la distinción entre lo público y lo privado). Todo en nuestra época, en realidad, confluye hacia esa unificación congelada del pasado, el presente y el futuro, de lo íntimo y lo público, en un conglomerado estático y vibrante (siempre suceso puro, sin desenlace, rebobinable a voluntad) del que los Facebooks, los Googles y los Twitters no serían sino el acta colectiva y despersonalizada levantada entre todos nosotros.

Y a todo esto se adelantaba Smithson en los sesenta al reivindicar, como hemos visto, “la idea desacreditada del tiempo y otras cosas desfa-

sadas”: El texto que citan los Rosado nos pone sobre la pista de sus intenciones al cultivar la recuperación arqueológica de lo perdido. Quizá buscan lo que nuestra conciencia corre el riesgo de perder, los puntos ciegos de la realidad y ese gran punto ciego por antonomasia de la conciencia que es el olvido. Y más: el olvido del olvido: cuando ya ni siquiera recordamos que hubo un momento en que comenzamos a olvidar.

Las obras últimas de los Rosado dan pistas –como la cita de Smithson- de esa concepción inversa, a contracorriente, de su arqueología de la memoria. También las dan sus títulos: Ruinas menores, Ruinas antirrománticas. En el fondo, yo diría, anti-ruinas: los Rosado regresan del futuro para mostrarnos el aspecto que tendrá nuestro presente continuo cuando se convierta en pasado simple (o en simple pasado).

No son los primeros que en Occidente han trabajado esa idea de la ruina como anticipo: una forma de resistirse a la obsesión por el rastro sobre la que alertaba Lessing y al mismo tiempo de recuperar esa pasión por la consecuencia, ese afán de futuro. Desde finales del XVIII, la revolución romántica se rebela contra las ilusiones de inmutabilidad y perfección ilustradas (y despóticas) y se interesa por la anticipación de la ruina. Puede que fuese una respuesta a la necesidad del hombre de revolverse contra lo inmovible, lo fijado en el tiempo. Una muestra temprana de esa pasión por la inmadurez que defendía Gombrowicz y recordaba Foster: la ruina entendida paradójicamente no como testimonio de madurez excesiva (y decadencia) sino de inmadurez permanente (y latencia).

Las ciudades bajo el Diluvio, las Sodomias y Gomorras calcinadas, la Tebas asolada por las plagas, las torres de Babel inacabadas y ya ruinosas de tantos fondos de cuadros flamencos, renacentistas y manieristas (de Brueghel a Patinir, de Quentin Metsys a Mabuse) ya nacían, quizá, de la pulsión que todos sentimos, de niños, por derruir lo duramente construido: del placer de ver cómo la marea vuelve y destruye el castillo de arena, del terremoto infantil que derriba las torres de Mecanos y Legos armadas con esfuerzo y libera ondas sísmicas de goce liberador y anti-ilustrado. Y se continúan en el amor del siglo XIX por la descripción minuciosa –y quizá más higiénica y liberadora que morbosa- de la ruina del presente: Hubert Robert pinta así La gran galería del Louvre en ruinas; William Blake dibuja y canta las caídas apocalípticas de las grandes babeles de su tiempo; Friedrich pinta en una de sus grandes obras desaparecidas –y por eso quizá emblema doblemente poderoso de la potencia ilimitada de la ruina- los escombros de la catedral de Meissen (que aún sigue, por cierto, en pie, salvada por ironía de los bombardeos que arrasaron tantas otras catedrales alemanas). Co-

loca ante ella a uno de esos espectadores anónimos que son marca de la casa: nos da la espalda y suponemos que lo contempla todo con una mirada parecida a la de los Rosado. Y quizá a la del Angelus Novus que pintó Klee y glosó Benjamin en el pasaje celeberrimo de sus Tesis sobre la Historia que encabeza este texto.

Hubo más antiarqueólogos: Sir John Soane diseña con saña sus planos para su gran obra, el Banco de Inglaterra, y se reserva el derecho privado de dibujar con idéntico mimo su gran mole arruinada. Doré pinta Londres entero en ruinas como colofón de su serie Londres: un peregrinaje. Los jardines y las folies a la moda, en toda Europa, no están completos en el XIX sin sus ruinas de templo dórico o su pirámide fúnebre, construidas pensando ya en su aspecto pintoresco cuando las recubra la hiedra.

En los setenta de nuestro siglo, Anne y Patrick Poirier llenaban el Pompidou de falsas ruinas anticipadas. Y un poco antes Smithson, en fin, regresaba a su Passaic natal, en Nueva Jersey, para documentar las ruinas del pasado industrial a las orillas del río. Para él sus grandes tinglados de hierro herrumbroso, sus tuberías colosales tiradas por tierra eran como fustes de columnas de algún templo olvidado: el panorama cero, la “puesta en escena antiromántica”.

Porque quizá el Ángel de la Historia de Benjamin, batiendo las alas impotente y de espaldas al futuro (como el testigo anónimo de los cuadros de Friedrich), ha acabado poniendo a cero el contador, llegando a ese paisaje del cero y notando como sus hombros chocaban justamente con ese pasado que creía estar dejando atrás.

Las tuberías de Smithson reaparecen ahora en la obra de los Rosado, en sus Desaguaderos y sus Caños, conscientes de ese bucle que intuía el americano y que ya no nos queda más remedio (nos lo recuerdan estos trabajos) que mirar de frente, por mucho que quisiéramos darle la espalda (no podríamos, por otra parte, porque no se puede dar la espalda a nada cuando se está preso en un bucle: todo acaba llegando y todo en realidad ha llegado ya).

Ahora su arte de la alusión, de la pieza que falta, acaba de cerrar el círculo: la tubería sale a la luz, como en tantas y tantas ruinas clásicas, hipocaustos de termas y villas que se quedaron sin mosaicos, calles que han perdido su pavimento. Cuando todo ha desaparecido emerge a la luz lo que estaba oculto: la tubería, la infraestructura, el punto ciego —el pozo ciego, a veces, literalmente- que no veíamos pero sustentaba el correcto funciona-

miento de lo visible. La tubería es recuerdo y conducto, y a menudo circuló por ella el excremento, la sobra, el desecho y el resto que tanto interesa a los Rosado. Por ella circula también ahora hasta nosotros el recuerdo. O la anticipación: las rótulas y los tramos de canalizaciones en terracota tienen su reflejo contemporáneo (o menos, o más que contemporáneo: serán contemporáneas más adelante, cuando sean arqueología, cuando sean ruinas en otro museo) en las canalizaciones arbóreas en ese PVC gris de sus Caños. Es probablemente el material más anodino y anónimo de cuantos producimos hoy. Y tendrá que esperar miles de años para ganar la nobleza de esas ánforas que hoy veneramos en los museos y que fueron en su día el duralex y la formica más ínfimos: sobras, restos, huellas desechables y prontamente olvidadas. Ruinas menores: el material sobre el que trabajan los Rosado con su interés sostenido por lo marginal, por lo que el museo no expone, por la piececita olvidada que nunca se merece la foto ni se encuentra en la tienda de postales del museo: la que precisamente por eso conserva intacta toda su latencia.

Los Rosado las disponen en pequeñas vitrinas, al estilo de las wunderkammer y los gabinetes de maravillas renacentistas que precedieron a los museos ilustrados. Y lo hacen precisamente en el corazón de un museo ilustrado y dentro de Cádiz, su ciudad natal y emblema de la Ilustración española. A lo mejor eligen hacerlo así porque se han dado cuenta de que la anarquía y la arbitrariedad de aquellas presentaciones, su carácter precientífico, preservaba mejor el poder latente de las ruinas. Y las salvaba, paradójicamente, del olvido al que las condena la etiqueta demasiado precisa, la catalogación exhaustiva: porque doscientos años de museografía nos han enseñado que a menudo archivar una cosa es la mejor forma de darla por perdida.

Frente al museo científico y “serio”, la instalación de los Rosado en el patio central del Museo de Cádiz apuesta por desenterrar los restos –las tuberías, los fragmentos– que nunca se muestran, que se esconden bajo tierra o en el cajón más olvidado de los sótanos. Se remiten a otro tipo de museo, extendido y virtual, donde puede establecerse entre las obras un diálogo imaginario y se libera el juego de las alusiones al que son tan aficionados. Las camisas y las telas cristalizadas bajo la sal de sus Ruinas menores podrían reenviarnos, por ejemplo, a las casullas escultóricas, endurecidas, densas de tiempo inmóvil, de los monjes cartujos pintados por Zurbarán y conservados en la planta superior. Sus Desaguaderos y Caños y otros restos arqueológicos dialogan con la fabulosa colección estatuaria que los rodea: con los sarcófagos fenicios de la antigua Gadir, con las estatuas yacentes de Baelo Claudia que en la sala contigua recuerdan, a su vez, a

algunas de esas terribles estatuas, demasiado humanas, que formaron en Pompeya y Herculano los muertos recubiertos –cristalizados- por las cenizas del volcán. Y más aún: sus Mapas en negativo se salen del museo y lanzan señales, como balizas de tiempo, que nos guían hasta la inquietante maqueta dieciochesca de la ciudad que se conserva en el Museo de las Cortes (una ciudad dentro de la ciudad que hubiera maravillado a Borges y a Calvino). Funcionan como formas de expandir el museo, de desmaterializarlo, de convertir la ciudad –todas las ciudades- en museo virtual de la memoria, de recordar que Cádiz fue antes Gades y antes Gadir y que puede servir como una gran sinécdoque de los estratos de memoria y de tiempo sobre los que los Rosado se han dedicado a hacer catas.

El museo imaginario de los Rosado es por eso infinitamente más real que los viejos museos del Antiguo Régimen. A propósito de la nueva ordenación de la colección permanente del Reina Sofía, su director Manuel Borja-Villel ha vuelto a recordar esas viejas ideas de museos virtuales sobre los que trabajan ahora, aquí, los Rosado: el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg renunciaba ya en los años treinta del siglo XX al amontonamiento siniestro, inútil y paralizador de materiales estratificados en los sótanos y las salas para sustituirlo por las telas de araña (y vemos muchas así en esta exposición) y los hilos entretejidos de múltiples relatos. Su museo era intangible y sin paredes, y al investigar sobre la memoria en el campo expandido del arte acababa reflexionar sobre la perpetuación de las formas y los gestos a través del tiempo, más allá del Renacimiento y el Barroco, hasta el presente. En sus genealogías de formas y motivos Warburg desentrañaba el carácter y la naturaleza de estructuras repetitivas y de constantes expresivas. Y más: buscaba las claves ocultas para una interpretación global de las representaciones creadas por los hombres a lo largo del tiempo y heredadas del pasado. Mnemosyne, deificación de la Memoria, era, no lo olvidemos, hija de la Tierra/Gea y del Tiempo/Cronos, y madre de las nueve Musas: abuela por eso de todas las artes que se reúnen en el Museion, esa casa de las musas que llega a nosotros petrificada y anquilosada y en el seno de la cual los Rosado despliegan su arsenal revitalizador, sus disiecta membra que resisten orgullosos las clasificaciones y la cristalización en el tiempo.

Maurice Blanchot, uno de los manes tutelares de ese arte de lo incompleto al que se remiten una y otra vez los Rosado, escribió sobre esto en *El museo, el arte y el tiempo*. Dedicaba su ensayo al otro gran modelo de museo expandido que en el siglo XX sirvió de prolongación y respuesta a la iniciativa de Warburg: el Museo Imaginario de André Malraux. Yuxtaponía en él ilustraciones de forma impredecible, adivinaba con lucidez que las tecnologías de la era de la reproductibilidad técnica de imágenes anunciada por

Benjamin volvían innecesario u obsoleto el museo fetichista basado en la acumulación. Blanchot sugiere que Malraux “hace del Museo una categoría nueva, una especie de dominio que, en la época a la que hemos llegado, es a la vez el objetivo de la Historia, tal como se expresa y se realiza por el arte, y más aún: la conciencia misma del arte, el punto ideal donde ésta cita, llama y transforma a todas las demás.”

Las ruinas al revés que los Rosado colocan en el corazón mismo del Museo (y ya se ha dicho que sitúan su pequeño museo-al-revés dentro de otro Museo que está dentro de otro Museo... y así hasta el infinito de un infinito juego de muñecas rusas) hacen buena la afirmación de Blanchot a propósito de los anti-museos de anti-ruinas al estilo de Warburg o Malraux: “El Museo Imaginario representa, ante todo, este hecho: que nosotros conocemos todas las artes de todas las civilizaciones que se han entregado a las artes. Que ese conocimiento es histórico (...) pero, al mismo tiempo, no lo es, no se preocupa por la verdad objetiva de esa Historia; al contrario, la aceptamos y la preferimos como ficción.” Porque con este proyecto los Rosado realizan una de esas reivindicaciones de la ficción de la Historia mediante la revitalización brusca de lo que parecía olvidado y archivado, de todo eso que Blanchot llamaba “el ajuar de las apariencias”.

Podemos terminar volviendo más o menos al punto de partida: reencontrando la obra de Robert Smithson y dando a nuestro razonamiento una forma cerrada y quizá parecida a la de su Spiral Jetty. Smithson fue uno de los artistas más articulados del siglo XX, uno de los más capaces de expandir mediante textos y ensayos competentes el significado y alcance de sus obras. En los sesenta, más o menos en la misma época de sus paseos por Passaic, publicó en Artforum un textito breve y seminal sobre todos estos asuntos: Algunos pensamientos vacíos sobre los museos. Y ponía en guardia al espectador ilustrado frente al Museo, que “mina nuestra confianza en el sentido y la significación de los datos y erosiona la impresión y las texturas que cimentan nuestras sensaciones (...) Por él desaguan nuestro cerebro y nuestra visión (...) Los museos son tumbas, y parece que todo se está volviendo museo.”

Todas las piezas del museo, entonces, son de una forma u otra sarcófagos de sí mismas. En La forma del tiempo, Kubler recordaba que “el mobiliario fúnebre de las tumbas antiguas alcanzaba fines aparentemente contradictorios al descartar cosas viejas sin dejar de conservarlas, de una forma muy parecida a nuestros guardamuebles, nuestros depósitos de los museos y nuestros almacenes de antigüedades”. Si el museo, según Smithson, se convierte en la gran sinécdoque del mundo moderno, en una parte

cristalizada que expresa catastróficamente la cristalización y la parálisis del todo, entonces los Rosado, con sus años de entrenamiento a la hora de descifrar las claves ocultas en las formas (como pretendía Warburg), están particularmente capacitados para afrontar y dinamitar desde dentro esa fijación inmutable y letal de significados.

Ahora, en Cádiz, han puesto patas arriba el depósito de su propio museo, han rebuscado en el fondo de los almacenes para sacar a la luz lo que estaba escondido y han probado a sacar al mobiliario fúnebre del mundo de su sueño cristalizado. Y quizá, por unos instantes, a nosotros del nuestro.

**7. Francisco del Río. Vestigios-Lecturas.
MP&MP Rosado.
(Museo de Cádiz. 2010)**

Se me permitirá que en estas notas sobre el trabajo de los hermanos Rosado en el Museo de Cádiz introduzca primero algunas impresiones sobre la sensación que de siempre me ha procurado su patio; una sensación de estabilidad y protección, a modo de un enorme fanal, que tras años de colaboración con el museo he visto mudar en su intensidad lumínica, de claridad transparente a tamiz de sombras logrado por una alta vela en tiempo más reciente. Bajo esta estructura protectora se mostró hace un año un trabajo sobre el que quedó pendiente esbozar un texto que ahora se completa cuando los artistas presentan un nuevo proyecto para Sevilla, para la sala Imagen; un texto que quedó dormido, entre otros sucesos, porque no acertaba a ver, por pereza, resistencia o deformación formalista, el modo en que fragmento, grieta y fractura propiciaban la contemplación de un campo abierto para una reflexión ella misma abierta, dispersa, volátil.

Llevado por un humor melancólico que me asalta ante la escritura, entre la inspiración y la inacción, abordo esta puesta en escena situada entre la excavación, el gabinete y el almacén, integrada por diverso material visual: imágenes, esculturas e instalación. Orden en apariencia revuelto de los restos de una investigación sobre Cádiz y bajo un título inspirado en un poema de Roberto Bolaño. En el eje frontero, una serie de ocho dibujos, Apología de los melancólicos, con motivos reinterpretados del famoso grabado Melancolía I, de Durero; sobre las paredes, cuadros, reinterpretaciones, a su vez, de la ciudad a partir de una maqueta extraordinaria existente en el Museo de las Cortes; Mapas en negativo, titulan la serie. Ocupando el espacio central, saliéndonos al paso, tropezando la vista con ellos, inestables apilamientos de macetas y de brillantes cerámicas negras, y otras piezas que guardan estrecha relación con los restos arqueológicos vecinos, como cañerías y conducciones. Amontonamiento y vacíos. Objetos y motivos de lo que alguna vez estuvo conectado (cuerdas, filigranas, caños, telas de araña) o pueden reconectarse de manera insólita: sal y plástico, por ejemplo en alguna de las piezas de Ruinas menores; o no tan extrañamente juntos hoy en día, como rama y cemento; materiales trenzados como los cestos de mimbres bajo capas de sal. Finalmente, unas mesas enmarcan varios elementos empleados en la elaboración del propio proyecto; mesas ellas mismas que a su escala reenvían a la horizontal del patio donde se dispone esta exposición.

En el Museo de Cádiz, bajo la regularidad del orden de su mirada y la añoranza que produce la aparente homogeneidad del arte antiguo, combinado con esta exposición, silencio de unos huecos que miran hacia el interior e invitan a la meditación sobre “una constelación discursiva” tan densa como melancolía, nostalgia, ruinas, cenizas...

Razones para que el texto haya dormido algo apabullado por estos altos conceptos, entre el estímulo de la propuesta y el espejeante discurrir por varias lecturas, con la sensación ya familiar de lo disperso y la de una presencia que se resistía a ser enterrada bajo un manto de palabras. Lecturas que podría traerlas en las notas al margen y armarlas hoy a mi modo de ver. Las repasaré de modo no sistemático, como me sugiere el itinerario por esta exposición-exploración-investigación, con sus dificultades, entre fuentes literarias, ensayísticas, topográficas, museísticas, arqueológicas, iconográficas... ¿Hemos de decir que también biográficas?

Biográficas, obviamente, por origen, crecimiento, educación... Por exigencia del proyecto, trabajando en el museo, interviniendo en su espacio y dejándose transformar por el mismo, por la ciudad y el paisaje circundante, reconfigurando las imágenes y los objetos. Experiencia vital. Dentro, la institución que guarda el pasado como supuesto hecho objetivo y sus datos extendidos en sucesiones cronológicas, y ellos, los artistas, elaborando el pasado como hecho de la memoria en un hueco geométrico, compartiendo sus piezas con las del museo un cierto aire de familia. Afuera, una sucesión espacial, de la periferia al centro, reabsorbiendo las ondas de un estanque imaginario, de las salinas al corazón de la ciudad tras el enésimo regreso de los artistas a los paisajes originarios y al núcleo de un imaginario cultural sobrecargado, sobreestimado (para mí), en la estela de las ciudades meridionales aquejadas de sarampión vernacular crónico.

Con todo, lugares extraordinariamente vivos para la acción reminiscente y la imaginación, donde muchos pueden seguir creyendo en algo porque todavía lo legendario y sus ficciones parecen estar al alcance de la mano. En el proyecto, memoria y actualidad conjuradas por la materia y la reflexión, y me atrevería a sugerir que espoleadas por la relación intersubjetiva tan singular de sus autores, pensando en el dinamismo del lenguaje, del que he sido testigo, y que despliegan en un método de trabajo en el que la producción de significado continuamente cambia de lugar entre el yo y el tú; una voz que interrumpe los propios pensamientos, confluyendo en un tercero reversible semejante a las conducciones de PVC con distintos brazos, uniéndose o separándose simultáneamente. Explorando toda clase de signos, referencias y citas que leen y que los leen. Modos para desarro-

llar intrigantemente las concordancias y las diferencias en una investigación en clave rigurosa, quiero decir, desde las exigencias de la imaginación, la libre asociación y, con sus estrategias de documentación y archivo, de la memoria, activadora de un presente que no cesa jamás de reconfigurarse (Didi-Huberman) 1: “receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías”.

En su recorrido la memoria circula por una multitud de acontecimientos sin poseerlos y recolecta “una pluralidad de tiempos, no solo el pasado” (Certeau) 2. Observo los resultados en el museo, la especie de sedimentaciones materiales, los vacíos, grietas y pliegues, la dispersión. De nuevo arriba la ensoñación de un fanal protector y un deseo secreto de orden y conjunción; después, el convencimiento de que la cubrición llega a ser encubrimiento. En el museo, la idea de la continuidad del tiempo ¿o no? y también la de sus estragos: las ruinas. Melancolía bajo el efecto sedante del marco arquitectónico que extiende su figura materna –resistencia– a pesar de la dispersión y el caos. Nostalgia de un vínculo entre el pasado, como historia, y el presente, cuando el único vínculo es el de la separación; irremediablemente cortado del presente, pasado que sólo re-emerge fragmentado, “desgarrado del tejido del que formaba parte” (M. Bal) 3.

Los artistas pueden convertirse en historiadores contradiciendo la práctica académica, cuestionando, en su ámbito, los modos de realidad de la historia, y el modo de laborar los datos. Según declaración registrada en su cuaderno de notas, los Rosado han adoptado para este proyecto el rol de exploradores/antropólogos, y han convertido el museo en lugar de invención: el desorden productivo de contar los registros, los archivos, los objetos de otro modo. Re-contar distinto a las narraciones cronológicas y a toda idea de culminación: todos los tiempos en el mismo plano horizontal y extendiéndose hacia las paredes. Collage. Patchwork. Una oportunidad de actuar sobre un orden construido, no ya como progreso sino como pasado, conectando con unas prácticas hoy bien extendidas que hacen del arte su propio vestigio (Ardenne) y generan sus propios lugares.

En el cuaderno de notas ya se contenía una topografía paralela tan sustancial como la exposición misma. La mirada es minuciosa, atenta a los momentos diferenciales, a las emergencias y analogías. Referencias que comprenden, según hemos dicho, la literatura, el ensayo o la historiografía. Palabra, imagen y objetos. En este orden revuelto emplean materiales de tan larga tradición artística como la cerámica, la arcilla y la escayola junto con otros como el cemento y el PVC, de rijosa actualidad; y multiplicándose, el papel, las conchas marinas, ramas, plantas, etcétera. Presencias efíme-

ras, vulnerables, desechos. ¿Habremos de recordar las figuras de Baudelaire y Benjamin?, las metáforas del artista como basurero y trapero, a la caza de rimas entre imagen y palabra, lo antiguo y lo moderno, equiparadas en la trituradora del museo, por ejemplo, caños de PVC con formas inspiradas en la antigüedad.

Vuelvo al cuaderno de notas. Las conducciones conjugadas con la disolución física en la ilustración de una palmera con ojos: analogías tan arraigadas del cuerpo y el árbol; entre el penacho de palmeras, ojos de simio (¿alusión a la práctica de la pintura?) Tronco y ramas: pincel. Tronco comparado con la conducción abatida para la que no hay ojos: subterránea. Dificultades de la representación y las analogías, tributos de la práctica artística. En el espacio del museo, conducción-osamenta extraída de una excavación que evoca un esqueleto. Ruina antirromántica se subtitula, ya descompuesta antes de que envejezca, inspirada por igual en las piezas romanas del museo y en los trabajos de Smithson. Resto de lo que fue, desagadero. Decíamos subtítulo porque de suyo es el de Nostalgia. Si la visión de las ruinas produce el deseo de algo ya remoto, entre enterramientos y signos de vida pasada, el museo agudiza esta sensación de tiempo dilatado, de nostalgia y ensoñación.

Afuera, la ciudad jubilosa. Imposible la visión directa de un Cádiz inseparable de sus mediaciones y relatos, de sus representaciones. Los Rosado eligen una maqueta del siglo XVIII, otro objeto de museo y por serlo, ella misma portadora de la idea de museo, vínculo entre pasado y presente donde se reconoce un marco para la separación entre estos tiempos. Sobre ella elaboran una serie en blanco y negro en la que han reinscrito el sentido dinámico de sus exploraciones, revisado las coordenadas, introducido la perspectiva del fragmento. De nuevo la idea de alterar el orden construido, el ojo totalizador de la representación de la ciudad: sobre su facsímil, huecos y vacíos y el dibujo que saca a la luz, negativo y positivo, entre lo visible y lo invisible. Otro escenario, el de las salinas, en el entorno de la infancia de los Rosado, representa la idea de una vuelta imposible, como a la naturaleza, y son de nuevo ocasión para la cita del trabajo de Smithson y de su dialéctica site-nonsite. Con todo, parajes que en la sal aglutinan los tiempos inmemoriales de un material y evocan una naturaleza inspiradora de la creación artística por su proceso mismo. Natura-naturans. Desde aquí los Rosado han trasladado al museo objetos de imposible conjunción con la sal, y aunque un pliegue blanquísimo pretenda metamorfosear un cesto de plástico, este material abona el campo semántico de la mercancía y el desperdicio. Nos trae la devastación industrial y la tendencia general a la entropía. El drama de la destrucción de nuestro entorno por la intervención del hombre. Plástico,

material que no hay modo de que envejezca y entre los que más tiempo nos sobrevive, sin sufrir prácticamente erosión, al igual que el PVC o el cemento, también utilizados por los Rosado. En todo caso, como otras tantas mercancías baratas, se tira o se recicla. Sin embargo el manto que lo envuelve, la sal, y el pedestal que lo sostiene, evocan en el objeto rasgos de autenticidad y carácter único, aunque no imperecederos, porque la forma de la sal es vulnerable, tiende a la descomposición. Paradojas de la cosificación: sal al rescate de los objetos, restos del aura que los convierte en estatuas. Restos de los torsos clásicos que alumbran una sala vecina.

Toda idea de ruina forma una especie de micrología, del fragmento, el collage, el montaje y la dispersión, según Huysen 4, propios de la modernidad y de sus intentos frustrados de crear una totalidad diferente. Trozos de desagüaderos con sus ramales interrumpidos. Torres inestables de humildes macetas articuladas irónicamente que apenas despuntan del suelo y apilamientos oscuros que no conducen a ninguna estrella. Ni historia lineal ni su culminación por el progreso. Caños, ramales, inmersiones, pliegues. Redes de acontecimientos, fluidez del tiempo rebosante entre las juntas, en las “rótulas” de las conducciones, en las almohadillas de las torres... Arcilla, cerámica y negro. Constitutivos del elemento tierra y color del fluido cuyo desequilibrio provocaba la demencia. Melancolía, mal que aquejaba a los artistas de genio. Al tema dedican los hermanos Rosado una serie de dibujos. Los observo e identifico algunos motivos iconográficos extraídos del famoso grabado de Durero, Melancolía I, como la esfera o los poliedros. Los artistas aclaran en su cuaderno de notas la procedencia de otros motivos, ramas, cuero, reglas... Observo sobre todo la traducción de la maravillosa trama del grabado en la maraña de cuerdas y cintas, evocación del prodigioso envoltorio de las incisiones de Durero; ahora ritmos sin cadencia que conectan los objetos a partir de una tela de araña (lana y laboriosidad reunidas), reminiscencia de los “haces del resplandor espectral de un cometa circundado por un arco iris lunar” (Panofsky). Estructura neuronal de la desorientación, pienso en la sinapsis de objetos desperdigados. Vericuetos de un circuito por donde circula un alquitrán tibio y pegajoso, “el carbón humoral” que obstruye el curso natural de los impulsos vitales, provocando desgana de espíritu (M. Bolaños) 5. Textura y estado de ánimo a los que se refieren los artistas en su cuaderno de notas “La serie Apología de los melancólicos reúne (...) la atmósfera triste y pesada (...) y el *taedium vitae* que invade al individuo contemporáneo”.

La amenaza del tiempo para el proceso creativo adopta la forma de aburrimiento. Pero es tiempo indisoluble de la espera que impulsa “la acción requerida para huir en la dirección contraria a la vacilación” (Starobinski).

Momento crítico que imprime su fuerza de resolución en el artista y traba dialécticamente esos objetos escogidos por los Rosado en su Apología de los melancólicos. Conciencia del arte a través de la fertilidad del concepto de la melancolía. Elementos autoreferenciales del trabajo y el modo en que, decíamos, se recolectan: caos de líneas, desechos y ruinas, residuos y fragmentos mezclados con los antiguos emblemas del poder de la geometría, la esfera, la regla y el cartabón. Una topografía de la discontinuidad de las conexiones internas del sujeto contemporáneo y de las conexiones internas de lo real. Caos, con todo, preferible a la repetición, al tedio; exigencia de todo pensamiento nuevo que traza “en el cerebro surcos desconocidos, lo tuerce, lo pliega o lo rasga” (Deleuze) 6.

Traslademos estas ideas a las dos mesas donde han dispuesto un conjunto de elementos, entre lo autoreferencial de la gestación de este proyecto y la vanitas, la mesa de trabajo y la pequeña colección. Estructuramarco de la mesa, espacio condensado de recolección, y medida del tiempo, intervalo. Intervalo: arte del entre-dos y modo de hacerse presentes, entre ellos y entre nosotros: “una detención reflexiva de sus especulaciones” (Rodríguez Garzo); recuento de formas de lo que ha ocurrido entre un antes y un después de su proceso creativo. Una puesta en fragmentos, índice de la delicadeza con que lo abordan y de su conciencia de la vulnerabilidad. De nuevo, algunos materiales ya conocidos, plástico, sal, cerámica, cuerdas y otros, parte de la documentación, elementos naturales como las conchas marinas y la materia aún viva del salutífero aloe vera en una maceta, remedio para los melancólicos y restaurador del equilibrio en los procesos creativos.

Llaman la atención dos libros acomodados en un pliegue, trasunto de la idea del dinamismo que inspiran. La intimidad, de José Luis Pardo, dentro de una onda con forma de lengua, albergue de la palabra y objeto a su vez, del lenguaje y la imagen y de los movimientos continuos entre un adentro y un afuera. En el mismo sentido, el libro *La melancolía*, de Földenyi, ahora en una envoltura de sal. Formas de pliegues acomodadas en los paños que cubren los cestos de plástico o de mimbre; en las ondulaciones sobre la maqueta de ciudad de Cádiz; en las “rótulas” de las conducciones y en los levantamientos de cerámicas y de macetas, o en los ritmos quebrados de la serie *Apología de los melancólicos*.

Brasas

En la presentación de la exposición en Cádiz, los hermanos Rosado aludieron al poema de Roberto Bolaño “Ni crudo ni cocido” de su libro *Los perros románticos*, a los versos que dan título a la exposición, y creo recor-

dar todavía las relaciones que establecieron entre brasas y rescoldo, entre cenizas y resto.

Hablan de la lectura del poema. Para este proyecto, no pienso tanto en la interpretación del mismo como en su capacidad de acogida y en el poder visual que adquiere la palabra mientras leemos, convirtiéndose en imagen. Allí están el brasero apagado y el que exhala gases tóxicos. Recuerdo otros escultores que han trabajado la ceniza y veo que entre tantos materiales no hay pieza alguna de esta sustancia ni tampoco se halla vestigio de ella en alguna de las vasijas que han modelado, del modo en que puede encontrarse aún entre los restos arqueológicos.

Restos, desechos de la combustión. Escombros y ruinas. Cenizas. Desechos del tiempo que da forma material a la sal, la arcilla o el cemento, amoldándose al interior de un recipiente o construyéndolo, abrazando ramas retorcidas o los libros, rebosando entre las conducciones. Signo de las sustancias que acogen y modelan, como la lectura, y materia que se hace a los recipientes y actúa de recipiente, amortigua la red de bifurcaciones y conducciones, o se resuelve en receptáculo-reflejo en las negras vasijas de cerámica. Adentro, si el material es lo suficientemente blando y poroso, como la carne, los rescoldos pueden inscribir su huella en las paredes de la vasija, dejando una huella, una especie de impresión neuronal. Afuera puede revestir una forma guardando un resto desaparecido. Recubre una remota figura del pasado devuelta al presente por la ceniza entre los restos de Pompeya. Objetos: huecos para la palabra y la imagen. ¿Cómo preservar estos signos a punto de desaparecer entre la naturaleza efímera del habla y la volatilidad de la imagen o por su petrificación como objeto museográfico? En el poema, en combustión o apagado, el brasero es la forma que alberga fría la ceniza o la que exhala un humo tóxico al arder. La imagen del fuego es la de la acción vivificadora del lenguaje que prende de nuevo los restos. Desprende e inspira y hay en ello algo venenoso.

El museo es un lugar protegido, de añoranza ante la sensación de que el tiempo presente puede fallar, como falla la percepción de la continuidad de nuestra experiencia. Espacio de confinamiento. En él duerme el pasado, un fondo de ausencia que muestran los objetos, porque lo que muestran señala lo que ya no está... En él se extiende la ilusión de la preservación del flujo de la historia y de la tradición, la sensación de unidad y homogeneidad del arte antiguo: como si lo que se mira ante sí tuviera una respuesta tras de sí. Sobre él la cubierta –encubrimiento decíamos– simbólicamente un orden ideologizado, tranquilizador psicológicamente aunque contenga la catástrofe de la historia y de un presente haciéndose contene-

dor de la ruina, que la belleza parece desmentir.

Impresión de un tiempo protegido por la mirada alegórica del espacio cúbico del museo, compacto, estable, él mismo recipiente. De nuevo hueco para la visión y el relato. Huecos para proyectar, en sus soportales interiores, una presencia viva aun cuando las brasas se hayan enfriado por relatos en los que el sentido del tiempo pasado no deja espacio a la memoria, a la acción que remueve los carbones y recuerda.

Miramos a los objetos en el museo y su exigencia parece ser de plenitud aunque en realidad se hallan escindidos porque no se encuentran ni en su entorno original ni formando parte del presente. En esta escisión, bajo el síndrome de la melancolía, del sentimiento de un pasado irremediablemente cortado del presente, hace sitio el proyecto de los Rosado, “Como quien mueve las brasas”: dispersión de los recuerdos, de los objetos, trenzados con el presente como en un cesto; nuevos sitios en el interior del orden simbolizado por la geometría del museo y su totalidad ilusoria entre la mercancía y el culto. Silencio y cálculo. Sublimación de lo bello. Un ideal inalcanzable. De nuevo, melancolía... Se completa el título: “y aspira a pleno pulmón”. Toxicidad. Un sentimiento vecino al instinto de muerte entre tantas imágenes de ruinas. El momento de sopor e inacción que provoca ese instante visionario preludio de la creación, del deseo que quema y la realidad del límite: perfil donde los objetos se repliegan hacia su condición esencial, extraños e inertes.

Ese límite ha sido tocado (más allá de la visión) por los Rosado preservando un resto en combustión, un delicado hueco entre fragmentos y ruina, aunque seduzca al melancólico la idea de otro resto, ocluido, en una forma finalmente liberada de la incógnita de un interior. Desnudez de una superficie pulida que no es recipiente ni envés, sino cosa, lo consumado, frío y sin máscara de la última aparición del cuerpo.

1 DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo, Buenos Aires, 2006.

2 DE CERTEAU, Michel. La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer, México D.F., 2000.

3 BAL, Mieke. Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje, Murcia, 2009.

4 HUYSSEN, Andreas. “La nostalgia por las ruinas”, en VV. AA. Heterocronías. Tiempo, arte y arqueología del presente, Murcia, 2008.

5 BOLAÑOS, María. Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX, Gijón, 2010.

6 DELEUZE, Gilles. Conversaciones, Valencia, 1999.

8. Montse Badia. Cintas de Moebius. Identidades sociales y memoria colectiva en el arte andaluz. MP&MP Rosado. (Centro de Estudios Andaluces. Sevilla. 2011)

“El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi propósito fue olvidarlo, para no perder la razón”. Con estas palabras empieza Jorge Luis Borges su relato *El Otro*, en el que explica su “encuentro” casual en un banco del parque con un hombre más joven. Ambos empiezan a entablar una conversación, en el transcurso de la cual se desvela que el banco en el que están sentados se encuentra en Cambridge y en Ginebra al mismo tiempo y en dos momentos cronológicos distintos. En realidad, el encuentro entre un hombre de veinte años y otro de más de setenta, no es más que el encuentro del autor consigo mismo. Mientras el primero atribuye el encuentro a un sueño, para el segundo la escritura es la única manera de olvidarlo. El “otro” con el que se encuentra Borges no es más que una versión joven de él mismo y, por eso, precisamente, se trata de dos personas diferentes. El banco junto al río (el río Charles, para uno y el Ródano, para otro) y una alusión a Heráclito nos recuerda que nada permanece, que todo está cambiando constantemente y que el reencuentro con uno mismo que ya creíamos pasado no puede ser sino difícil y traumático, una realidad que parece absurda. En *El Otro*, Borges se mira en su alter ego como en un espejo. La propia escritura se transforma en un espejo. “Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. La situación era harto anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy”.

Al igual que Borges, Dostoyevski, Auster, Cronenberg y tantos otros, los hermanos MP&MP Rosado (Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado) exploran con sus trabajos el tema de la identidad. Ellos no necesitan de recursos literarios para establecer paralelismos a partir de la figura del doble, del otro o del doppelgänger. No es necesario encontrarse con su alter ego en un banco junto al río, ni hacerse mala sangre ante la visión de una versión de uno mismo que se comporta como uno nunca lo haría, ni hacerse pasar por un detective privado con nombre de escritor en respuesta a una llamada telefónica equivocada. MP & MP Rosado son hermanos gemelos y, en sus trabajos exploran esta circunstancia (“jugamos con ello, pero es evidente

que nos interesa. Hemos leído mucho sobre el tema, porque nosotros, como todo el mundo, tenemos muchas cosas que resolver cada uno consigo mismo y frente a los otros. Aunque también es verdad que hay hermanos con más confianza e intimidad que nosotros que, en realidad, no tenemos ninguna”). Para hablar de su relación en el proceso creativo, ellos mismos aluden a uno de los episodios de la película *Coffee and Cigarettes* (2003) de Jim Jarmusch, titulado *Twins* en el que la conversación entre los gemelos, protagonizados por Cinqué y Joie Lee, sentados tomando café y fumando cigarrillos, evidencia un perfecto entendimiento que, sin embargo, constantemente oscila entre el estar totalmente de acuerdo y el tener opiniones y gustos bien distintos. La irrupción del camarero, interpretado por Steve Buscemi, que les explica la curiosa historia del hermano gemelo secreto de Elvis Presley (el que le suplantó en algunos momentos y, por supuesto, el que engordó y vistió aquellos exagerados trajes blancos de pata de elefante) no sirve sino para reforzar su sincronía llegando incluso a remover el café del otro (aunque con leche y azúcar en un caso y negro en el otro).

La dinámica de MP&MP Rosado se basa en un trabajo en equipo, en una colaboración en la que “uno dibuja y el otro borra. Mientras uno hace el otro deshace. Él destruye muchas cosas que yo planteo y otras yo se las destruyo. Y la mezcla de todo es lo que hace que nos quedemos con algo”. Se ven como un solo artista y responden a las entrevistas con una sola voz. Al igual que en otros casos de artistas hermanos, como Jane y Louis Wilson, Jake y Dinos Chapman, Liesbeth y Angelique Raeven o Mike y Douglas Starn, entre otros, la presencia del doble o la alteridad se convierten en hilos articuladores de su investigación artística.

Presencias duplicadas.

Identidad y alteridad son construcciones sociales que se confirman en su carácter relacional. Para el antropólogo francés Marc Augé, hemos aprendido a dudar de las identidades absolutas, simples y sustanciales, tanto en el plano colectivo como en el individual. La identidad se construye en el nivel individual a través de las experiencias y las relaciones con el otro. No hay identidad sin la presencia de los otros. ¿Quiénes somos? ¿Qué nos hace únicos? ¿En qué se basa nuestra individualidad? ¿Somos lo que creemos ser? Son preguntas que sólo pueden obtener respuestas en relación con el otro, y a la vez están condicionadas por la pertenencia a un contexto, a un espacio y un tiempo determinados. Cualquier biografía sólo puede ser completa si junto a los datos personales, los que pertenecen al entorno privado, aparecen los hechos “históricos” que igualmente nos determinan y nos condicionan. Así lo explicaba el artista Félix González-Torres al hacer

referencia a sus “retratos”: “Pensamos que somos quienes somos, habitualmente pensamos en un sujeto unitario. En el presente (...) No somos lo que creemos que somos, sino una compilación de textos. Una compilación de historias, pasado, presente y futuro, siempre, siempre, eliminando, añadiendo, restando, sumando”.

Y así terminaba siendo un fragmento de su propio autorretrato:

Red Canoe 1987 Watercolours 1964 Paris 1985 Supreme Court
1986 Blue Lake 1986 Our own Apartment 1976 Rosa 1977 Güaimaro 1957
New York City 1979...

En el caso de MP&MP Rosado la aparición de autorretratos o la representación de sus presencias duplicadas en sus trabajos ha sido recurrente. En sus obras utilizan una gran diversidad de medios y materiales, como fotografía, pintura, escultura y, especialmente, instalaciones, en las que a veces conjugan los medios anteriores para crear unos entornos de un fuerte carácter escenográfico. Sus instalaciones (especialmente entre 2003 y 2008), nos adentran en escenas ilusorias, llenas de trampas ópticas que evidencian todo el artificio, la tramoya de la representación a la que estamos asistiendo. La ambigüedad entre lo que se representa y los mecanismos de su representación, entre la fantasía, la imaginación y el artificio entroncaría directamente con las fuentes del barroco.

En su instalación Para acabar (2004), presentada en la Bienal de Pontevedra al igual que Limbo (2004), expuesta en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, unos personajes, que parecen alter egos de los propios artistas, quedan atrapados, camuflados entre las tablas de madera del suelo, en el caso de Pontevedra o dentro del muro y tapados por falsos ladrillos, en el caso de Barcelona. En ambos, se genera una atmósfera extraña, en la que realidad y ficción se superponen. En Limbo, los artistas aluden a la expresión “estar en el limbo”, es decir, en un estado en definición y más concretamente siguiendo la observación del antropólogo Manuel Delgado sobre lo liminar, sobre las personas que más que estar en el borde son el borde, el tránsito hacia algo. Ser el borde implica estar en una zona difusa, tener una identidad difusa. Los personajes de Limbo están en el límite, parcialmente dentro y fuera del muro a la vez, en el límite y en ninguna parte en realidad. No “son” porque todavía no se han encontrado con algo en relación a lo que definirse. Los falsos ladrillos, en realidad papel de pared con estampado de muro de ladrillos, y la no ocultación de que se trata de una construcción, de que hablamos, en definitiva, de una escenografía, nos acerca a esta idea de ilusionismo, de artificio, de ficción. En realidad, los Rosado trabajan con

objetos y situaciones cotidianas, muy reconocibles, pero con pequeñas diferencias respecto a la realidad y esto es lo que los hace inquietantes, lo que nos adentra en una realidad con fisuras, que nos acerca a otra dimensión, la que no se ve, ni se nombra, el conflicto, la indeterminación, la indefinición, la ambigüedad, lo que se desconoce, lo que no se sabe con certeza.

Lugares fronterizos

Las figuras humanas, realizadas en cera o resina policromada, herederas tanto de la tradición de la imaginería religiosa en Andalucía, como del trabajo de otros artistas de la escena internacional con los cuales los Rosado se sienten vinculados, como Bruce Nauman, Paul McCarthy, Robert Gober o Thomas Schutte, desaparecen progresivamente de sus trabajos. No significa esto, sin embargo que la exploración de la identidad se haya resuelto o detenido, sino más bien de una necesidad de ahondar en la fragilidad de esa misma identidad y, al mismo tiempo, de no ser tan explícitos o dar demasiadas pautas de interpretación al espectador sino de permitirle más bien la identificación con sus propias experiencias y referentes.

En Ventanas iluminadas, una exposición comisariada por José Lebrero en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en el año 2005, los Rosado transforman el espacio expositivo en una especie de bosque en el que cada árbol representa un bloque de pisos de una ciudad anónima, de los que cuelga una especie de cubos con una o varias ventanas. Algunas de las ventanas parecen inaccesibles y cegadas, otras presentan espejos o cortinas, mientras otras están totalmente abiertas. Las ventanas iluminadas se convierten en fragmentos de una ciudad sin nombre, y se inspiran en un texto de Roberto Arlt, titulado Aguas porteñas, en el que el autor observa la ciudad como el lugar en el que tienen lugar multitud de vivencias, de experiencias, de situaciones y de infinitas historias que uno nunca podrá abarcar. “Nada más llamativo en el cubo negro de la noche que un rectángulo de luz amarilla.”, escribía Arlt (y nos recuerda Enrique Vila-Matas en “La ventana sonámbula”), “¿Quiénes están ahí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar? Ventana iluminada en la madrugada. Si se pudiera escribir todo lo que se oculta detrás de tus vidrios biselados o rotos se escribiría el más angustioso poema que conoce la humanidad”.

Asimismo, las ventanas son esos lugares fronterizos, los límites ambiguos entre dentro y fuera, entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo público y lo privado, el umbral en el que nuestra identidad entra en relación con el otro. Una vez más, el carácter escenográfico de la instalación, la

evidencia del material, sobretodo papel y madera, del que están hechas las casas, su factura en forma de bloques y cajas subraya de forma muy evidente la idea de representación y de infinita potencialidad de imaginar historias, personajes y situaciones. Quizás las palabras de Italo Calvino, también citadas por Vila-Matas, definen mejor que nadie el potencial de la instalación: “En el instante previo al momento en que empezamos a escribir, tenemos a nuestra disposición el mundo, un mundo dado en bloques, sin un antes y un después, el mundo como memoria individual y como potencialidad implícita”.

El mundo como memoria individual y como potencialidad implícita.

Los árboles, esta vez en forma de restos ennegrecidos vuelven a aparecer en un trabajo posterior de MP&MP Rosado. En el 2008 presentan la instalación *Spleen* en la Galería Pepe Cobo en Madrid. En esta ocasión, aparecen restos de árboles realizados en terracota, distorsionados, retorcidos y convertidos en receptáculos de objetos. Los árboles están “abrazados” de un modo asfixiante o atrapados por cuerdas. Junto a ellos aparecen distintos elementos como deportivas, libros o sillas, todos ellos desmembrados o desubicados aunque fácilmente reconocibles. Aparece aquí un elemento inquietante que es lo truncado en lo cotidiano, lo familiar, que nos sitúa en un universo irreal, turbador y desconocido. *Spleen*, explicaban los Rosado en una entrevista mantenida con Javier Hontoria, “es el humor tétrico que produce el tedio de la vida... La búsqueda de sensaciones lleva al hastío o la melancolía. Existe un profundo sentimiento de insatisfacción de la condición humana en la actualidad que provoca un hondo sentimiento de soledad y vacío, a partir de aquí surge la angustia, el pesimismo, la melancolía...”. Nuestra sociedad es la del consumo. Nuestra identidad, individual y colectiva se define no por lo que somos, sino por lo que consumimos. El índice de consumo es el índice de salud de un país. Pero la acumulación de cosas lleva al sinsentido, a la desidia, al desgaste, al agotamiento.

MP & MP Rosado no han dejado de moverse en un espacio indeterminado, marginal en el sentido de tránsito y de búsqueda, de lugares expuestos al fracaso. A diferencia de trabajos anteriores, en los que las situaciones reflejaban escenarios vacíos, en *Spleen* y otras obras posteriores, hay un despojamiento de la puesta en escena, ya no asistimos a una representación o a los elementos que configuran una representación, sino que nos encontramos con una serie de restos, de ruinas, que parecen responder a un estado interior de memoria, de recuerdos y de contemplación quizá más desencantada que meditativa.

Cuarto Gabinete, una de sus intervenciones posteriores (2009) continúa el hilo iniciado en Ruinas menores, un trabajo expuesto en las salas de Arqueología del Museo de Cádiz (2009) formado por pequeños objetos presentados como restos. En Matadero de Madrid, lugar que acogió Cuarto Gabinete, los artistas presentan una instalación con un tono post-apocalíptico, cuyos restos se asemejan más bien a los de un naufragio. Amigos de citas y referencias literarias, cinematográficas o musicales son los propios artistas los que nos dan la clave para entender su punto de partida: el capítulo V del libro *La poética del espacio* (1957) del filósofo y crítico Gaston Bachelard, dedicado a las conchas. En dicho capítulo, la aproximación fenomenológica de Bachelard escribe sobre la concha-casa del ceramista francés Bernard Palissy (1510-1589): “El cuarto-gabinete de Bernard Palissy es una síntesis de la casa, de la concha y de la gruta”. Palissy quería erigir como refugio una concha enroscada por la que, al avanzar, el visitante se sintiese confuso, extraño y vacilante. La concha como casa donde habitar, llena de recuerdos e imágenes, contactos y pérdidas, es el lugar donde nuestra identidad se construye desde dentro, como una concha.

Cuarto Gabinete consiste en una serie de cortinas creadas a partir de conchas, caracolas, palos y otros objetos encontrados en la playa, que van dividiendo el espacio. El carácter manufacturado de las cortinas unido al espacio crudo en el que se encuentran, en el que no se disimulan tuberías y en el que las paredes permanecen sin pintar, contribuye a crear una atmósfera de naufragio, de huellas, de memoria, quizás de la pérdida de la identidad, no tanto individual, sino colectiva. Aunque el entorno no sea ahora tan escenográfico como en trabajos anteriores, sigue existiendo un juego entre realidad y ficción, realidad y simulacro, aunque resuelto ahora de una manera mucho más sutil, puesto que junto a las conchas, o mejor dicho, camufladas entre ellas, se encuentran sus réplicas, imposible de distinguir de las reales.

El entorno creado en Cuarto Gabinete no pertenece al sueño ni a la vigilia, a lo conocido ni a lo extraño. Se parece al futuro desencantado y decadente plasmado en el film *Blade Runner*, en el que los animales han sido sustituidos por su réplica y en el que la alta tecnología convive con una cotidianeidad desgastada, poblada de objetos, restos y reliquias. Como en *The Road*, la novela de Cormac McCarthy, parece que nos adentramos en un entorno post-apocalíptico, en el que lo importante no es el cataclismo sucedido que ha destruido la civilización y prácticamente toda forma de vida, sino la desolación ante el devenir de una sociedad que se va despojando de sus valores y de su propia conciencia para terminar completamente deshumanizada y “extrañada”. Finalmente, la “colección” de ruinas y fragmentos

de Cuarto Gabinete, de restos encontrados que se convierten en memoria, parecen aludir también a la posibilidad de un nuevo inicio, a la necesidad de un replegarse en sí mismo para volver a la esencia, para reflejar lo humano, para poder construir un nuevo yo, individual y colectivo.

En estos trabajos más recientes de MP&MP Rosado se ha diluido cualquier rastro de humor. Ya no es posible el equívoco, ni la lectura superficial. Hay algo en la gravedad de la atmósfera que evidencia una voluntad de toque de atención por parte de los artistas. Es una crítica y mucho más que una crítica. MP&MP Rosado señalan que no podemos seguir así. Hemos llegado al límite de la sobreexplotación, estamos llegando al agotamiento, al fin de los recursos y a una pérdida de conciencia, a una progresiva deshumanización. Los Rosado nos acercan al paisaje después del naufragio. El camino hacia el mar era, en la novela de McCarthy, el único camino hacia la esperanza que, aunque frustrada, terminaba con una posibilidad (mínima, eso sí) de un nuevo comienzo. En el caso de Cuarto Gabinete la esperanza está en replegarnos en nuestra concha, en mirar hacia dentro para construir una nueva identidad, un nuevo entorno.

Con sus trabajos, MP&MP Rosado exploran la construcción del yo, “como un inmenso espejo en el que nos reconocemos”. De este modo, su búsqueda puede verse como una banda de Moebius, con una sola cara y un solo borde infinitamente conectados, una superficie en la que las dos dimensiones (la identidad individual y la identidad colectiva) están comunicados, de modo que para pasar de un lado a otro no hay que cruzar ningún borde.

